

C
462

AG 13

C 462.

F. Philolog. Rindfleisch 3. Febr. 8. 1603!

Die Lyrik des Horaz.

Ästhetisch - kulturhistorische Studien

von

Dr. Emil Rosenberg,

Königl. Gymnasial-Prorektor zu Hirschberg (Schlesien).



Gotha.

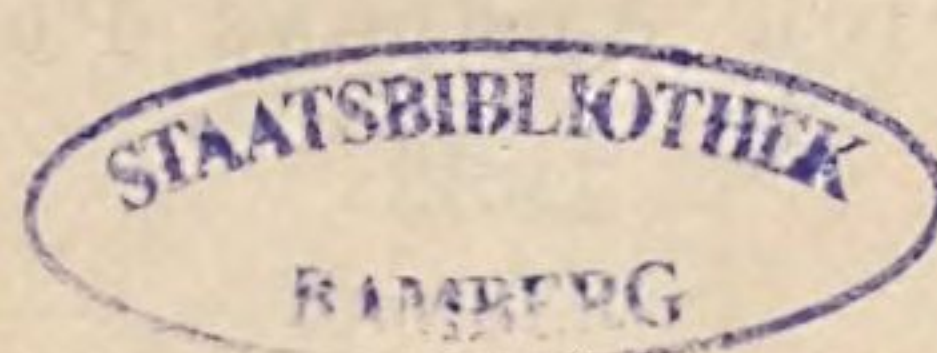
Friedrich Andreas Perthes.

1883.

Die Kunst der Baukunst

Architektur-Kunst der Baukunst

Dr. Emil Hirsch



Herrn

Geheimen Regierungs- und Provinzial-Schulrat

Professor Dr. Sommerbrodt zu Breslau

in tiefer Verehrung und herzlicher Dankbarkeit

zugeeignet.

Mögen

Geliebten Regiments- und Provinzial-Comité

Professor Dr. Geyser'sche Anstalt zu Breslau

in Breslau, den 1. März 1881

Sehr geehrte Herren!

Vorwort.

Seit sechs Jahren bemühe ich mich, Liebe zu Horaz und Verständnis seiner Gedichte den hiesigen Primanern zu vermitteln. Seit ebenso langer Zeit widme ich den gelehrten Forschungen über diesen Dichter thätige Aufmerksamkeit, durch die ich auch zu mancher selbständigen Forschung und mancher neuen Auffassung gelangte. Seit weit längerer Zeit verfolgte ich mit Liebe die lyrischen Erzeugnisse moderner Dichter unseres und fremder Völker. Deshalb glaubte ich es wagen zu dürfen, meine Gedanken und Studien über die Lyrik des Horaz zu veröffentlichen, ohne befürchten zu müssen, dem Freunde des Dichters durch nüchterne, allzu prosaische Sprache seine Begeisterung für diesen zu trüben und dem jungen Kollegen, der zum erstenmale den Horaz interpretieren und sich natürlich nicht sogleich selbstthätig in dem weiten Raume der Horaz-Litteratur herumtummeln kann, nicht in dankenswerter Weise das Meiste zusammenzustellen, was ich in Ausgaben, Brochüren, Zeitschriften und Programmen fand und für besonders wichtig hielt. Aber auch dem gelehrten Forscher auf dem Gebiete des Horaz glaube ich vieles Neue, manches Alte in eigenartiger Beleuchtung und von selbständigem Urtheil durchtränkt, bringen zu können, worauf sich

eine Antwort zum Zwecke des besseren Verständnisses des Dichters wohl verlohnen möchte.

Das Buch von Plüß: „Die Lyrik des Horaz“, ist nicht benutzt worden. Mein Manuskript war fertig, als jenes erschien, und der Gedanke, eine Charakteristik und Analyse der Lyrik des Horaz zu geben, ist bei mir älter, als mir Kunde von seinem Vorhaben wurde. Auch sind die Tendenzen beider Bücher verschieden.

Es war weder immer möglich, noch mit dem Hauptzweck dieses Buches vereinbar, für alle Ansichten, Überschriften, Auffassungen jedesmal den Verfasser zu nennen. Ohne die Ausgabe von Nauck z. B. wäre meine Arbeit kaum möglich gewesen. Außer dieser habe ich besonders benutzt die vorhandenen Ausgaben, besonders Schütz, Düntzer, Hirschfelder, Kayser, Artikel von Gebhardi, Mewes, Plüß, Programme von Buys, Roscher, Riemer und Lehnert; aus deutschen Schriften besonders die Werke von Gottschall und W. Hahn.

Hirschberg (Schlesien), 13. August 1882.

Dr. Emil Rosenberg.

Inhalts-Übersicht.

Allgemeiner Teil.

Seite

a. Einleitung 1

Horaz als Schullektüre in Vergleich zu Homer und Sophokles. S. 2. — Das Verhältniß der metrischen Form zum Inhalt. S. 3. — Der elegische Zug im Dichter. S. 4. — Gründe desselben. S. 5. — Krankheit und Herkommen. S. 6. — Politische Parteinahme. S. 7. — Die frühesten Oden. S. 8. — Die politische Umwandlung. S. 9. — Die Sitten zur Zeit des Horaz. S. 10. — Sorge um die Zukunft Roms. S. 11. — Die Ordnung der Gedichte. S. 12. — Das erste und zweite Buch bilden für sich ein Ganzes. S. 13. — Über die Ordnung im Beginn des ersten Buches. S. 14. — Das dritte Buch bildet ein Ganzes für sich. S. 15. — Ode III, 1, 1. S. 16. — Das erste und das vierte Buch. S. 17. — Das Sententiöse im Horaz. S. 18. — Opposition und Anerkennung. S. 19. — Die Eigenart des vierten Buches. S. 20. — Inhalt des vierten Buches. S. 22. — Horaz im Mittelalter und im Beginn der Neuzeit. S. 23. — Horaz im Beginn der Neuzeit. S. 24. — Horaz in der Neuzeit. S. 25. — Die Schlüsse der Gedichte. S. 30. — Anklänge an Horaz. S. 31. — Horaz und Heine. S. 33. — Beurteilung des Horaz bei den Gelehrten. S. 37. — Unsere Aufgabe. S. 38. — Horazens Selbsterkenntnis und Bescheidenheit. S. 40. —

b. Die Einheit der Gedichte 41

Die Einheit von Ode II, 13. S. 44. — Die Einheit von Ode I, 3. S. 45. — Die Einheit von Ode III, 29. S. 46. — Art der Schlüsse. S. 47. — Die Einheit in kleineren Liedern. S. 48. — War Horaz Nachahmer? S. 49. — Die Nachahmung vonseiten des Horaz. S. 51. — Wen ahmte Horaz nach? S. 52. — Die Entwicklung der metrischen Formen. S. 53. — Nachahmung des Pindar. S. 54. — Ode I, 12. S. 55. — Nachahmung des Homer. S. 58. — Die wirklichen „Oden“ (III, 4). S. 60. — In welcher Gattung liegt die Gröfse des Dichters? S. 61. —

Klassifikation der Gedichte. S. 62. — Charakteristik der Poesie. S. 65. — Das Maßvolle im Inhalt. S. 67. — Lyrische Wünsche. S. 68. — Das Recht der lyrischen Stimmung. S. 69. — Lyrische Inkonsequenzen. S. 70. — Charakteristik der Lyrik des Horaz. S. 71. — Der Bau der Gedichte. S. 72. — Die Architektonik des Horaz. S. 73. — Ode IV, 1. S. 74. — Über den Bau der Gedichte. S. 75. — Der Bau in den „Oden“. S. 76.

Zweiter Teil.

Speziellere Ausführungen.

a. Figuren und Bilder	77
1. Der rhetorische Charakter der Römer	77
Mangel an Bildern. S. 78. — Figuren. S. 79. — Ironie. Oxymoron. S. 81. — Anaphora. S. 82.	
2. Das Bild	83
Personifikationstropen. S. 84. — Das Bild im Adjektiv. S. 85. — Das Adjektivum. S. 86. — Homerischer Einfluß. S. 88. — Vergleiche und Gleichnisse. S. 89. — Realistische Derbheiten. S. 90. — Gleichnisse und Vergleiche. S. 91. — Lautmalerei. S. 92. — Allegorie. S. 93. — Synekdoche. Hypallage. S. 95. — Enallage. Mythos. S. 96. — Die Musen. S. 97. — Ode IV, 3. S. 98. — Das gelehrte Adjektiv. S. 99. — Die Gelehrsamkeit des Horaz. S. 100.	
b. Der Stoff und seine Behandlung	101
1. Von der Natur	103
Das Naturgefühl bei den Griechen. S. 104. — Naturgefühl der Römer. S. 106. — Naturgefühl des Horaz. S. 107. — Die Landschaft des Horaz. S. 108. — Ode II, 6 und III, 13. — Horazens Verhältnis zur Natur. S. 111. — Frühlingslieder. S. 113. — Herbstlieder. S. 115. — Winterlieder. S. 116. — Das Wanderlied. S. 117. — Freude an der Fremde. S. 118. — Geographische Poesie. S. 119.	
2. Von göttlichen und menschlichen Dingen	119
Der Zug der Zeit. S. 120. — Themata des Dichters. S. 121. — Gemeinsamkeit der Ziele. S. 122. — Religiöse Lieder. S. 123. — Benennungen der Götter. S. 124. — Lebens- und Weltanschauung. S. 125. — Kulturhistorische und politische Lieder. S. 126. — Lieder über die lyrische Kunst. S. 128. — Leier und musikalische Instrumente.	
3. Liebe, Freundschaft und Wein	130
Mutter des Horaz. S. 132. — Sitten der Frauen. S. 133. — Sitten der Zeit. S. 134. — Ode I, 5. S. 135. —	

Die Namen der Geliebten. S. 136. — Liebeständeleien. S. 137. — Die Geliebten des Dichters. S. 138. — Die Nichtwirklichkeit der Verhältnisse. S. 139. — Bilder für Ausdrücke der Liebe. S. 141. — Liebenswerte Eigenschaften. S. 142. — Freunde und Freundschaften. S. 143. — Freundschaftslieder. S. 144. — Trinklieder. S. 145. — Noch einmal von der Nachahmung. S. 146.

**c. Über den Einfluß der Form auf die Beurteilung
lyrischer Gedichte 146**

Die Musik der Worte. S. 147. — Der Reim und seine Macht. S. 148. — Modulation der Worte. S. 149. — Macht des Rhythmus. S. 150. — Wirkung der Allitteration. S. 151. — Übersetzungen. S. 152. — Schluß. S. 153.

Nachträge 155

Register der behandelten Oden und Epoden . . 164

**Verzeichnis der erwähnten Dichter und Schrift-
steller 166**

146	c. Über den Einfluss der Form auf die Beurteilung lyrischer Gedichte
147	Die Musik der Worte. S. 147. — Der Reim und seine Macht. S. 148. — Modulation der Worte. S. 149. — Macht des Rhythmus. S. 150. — Wirkung der Alliteration. S. 151. — Übersetzungen. S. 152. — Schluß. S. 153.
155	Nachtzüge
161	Register der behandelten Oden und Epoden
166	Verzeichnis der erwähnten Dichter und Schrift- steller

Allgemeiner Teil.

a. Einleitung.

Wenn sich die Pforten der Schule für immer öffnen und der Weg in die Räume des Lebens sich weitet, wenn das Ränzeltuch mit frohem Mute geschnürt wird, versehen mit dem Unentbehrlichsten für den jungen Studenten, pflegt selten Thukydides oder Plato, Cicero oder Tacitus, auch Sophokles und Homer nicht häufig die Fracht zu mehren. Aber einen kenne ich, den nehmen wohl alle mit sich in die neue Heimat aus Dankbarkeit und Liebe — das sind die Lieder des Horaz. Dafs noch viel hineingesehen werden wird, dafs die Kenntnisse noch erweitert werden — wer möchte das glauben? und wer es denen verargen, deren Leben zunächst herzerhebende, brustschwellende Lyrik selbst ist? Wo es die Seele, umweht von der frischen Morgenluft des Lebens, noch unenttäuscht und unermüdet, trunken von der Fülle stolzer Träume, drängt hinüberzufluten in ein gleich junges, gleich reiches, gleich überschwengliches Gemüt — da ist sie zu poetisch gestimmt, um Lyrik zu lesen: da ist ihre Sprache, ihr Leben selbst Dichtung. Aber warum ist es gerade Horaz, der die Jünglinge fast ausnahmslos entzückt, der bei ihnen selbst die großen Griechen und den Welt-dichter Homer verdunkelt? Homer gefällt wohl: die große Leichtigkeit der Übertragung giebt Freudigkeit, weckt das sonst so oft fehlende Vertrauen; die Anmut der Erzählung, die Märchenwelt der Odyssee verfehlen selten ihre anheimelnde Kraft — und doch ist der Jüngling auf der Schule gar nicht imstande, an seinem Homer die Freude zu empfinden, die derjenige spürt, welcher, des eintönigen Geklappers der Mühle des Lebens müde, nach Stille ausschaut, wenn er die Hohlheit des konventionellen Lebens durchgekostet hat und nach der Wahrheit der Natur lechzt? Die „verlorene Para-

dieses“-Stimmung, mit der wir im Homer finden, was wir suchten: sollten die schon besitzen oder würdigen, die sich dieses Paradieses der Jugendlichkeit oft schämen, welche die Frühlingswinde nicht erwarten können, welche die jungen Adler zum Fluge ins ungewohnte Leben aus dem Horste werfen? Die wohlthuende „Mitte“ der Empfindung sollte fühlen und lieben, für das Naive sich begeistern können, wer gepackt sein will von der Macht des Sentimentalen und zur Verehrung gezwungen von übersprudelnder Kraft? Und auch du, Sophokles, kannst dich an Beliebtheit mit Horaz nicht messen. Mag der Jüngling gewiesen und gestützt auch deine Kothurnhöhe erkennen, staunen ob der Gröfse deiner Helden, der Rücksichtslosigkeit deiner Konflikte: wo man staunt, da liebt man nicht; nur das Kongeniale geht eine glückliche Ehe ein. Und darin liegt ein Hauptgrund, warum die Jugend am Horaz hängt: Hier ist endlich einmal für sie ein Dichter, der nicht unerreichbar über ihr steht; hier schwindelt sie nicht bei einem Blick in die Tiefen seines Geistes, hier bedarf es nicht eines künstlich erregten Interesses, damit sie in den Stoffen sich heimisch fühle; singt er doch auch von all dem Süßen, das Menschenbrust durchbebt, von all dem Hohen, das Menschenherz erhebt; hier ist es nicht das Werk allein, welches anzieht, wie es beim Epos ist, dessen Verfasser sich scheu im Dunkel birgt, hier ist es die Person des Dichters selbst, die wir auf Schritt und Tritt begleiten, mit der wir gelebt zu haben glauben, wenn wir beobachten konnten, wie die leicht erregbare Seele des Dichters, jedem Hauche der an sie herantretenden Welt folgend oder ihn abwehrend, schmeichelnd und drohend antwortete, alles in sich verwebend, wie der Edelstein die Strahlen der ihn umgebenden Welt in sich aufnimmt. Auch tauscht sie gern den ihr eintönig erscheinenden Hexameter, den sie zu Tausenden gelesen und selten in seiner Musik begriffen hat, gegen die Buntheit der Strophenformen des Horaz. Die in lieblichem, im Beginn der Lieder nicht absichtslosem Gemisch aufeinanderfolgenden Strophen: die lebensfrische¹ alcäische, die trotz ihrer uns Deutschen verständlichen, in den beiden ersten Versen hüpfenden und ruhelosen, in dem dritten schweren und ernsten und im vierten Verse zur Melodie des Anfangs zurückkehrenden Musik bei den Römern nach Horazens Zeit keine Zukunft haben sollte, die ruhigere, feierliche, in dem schließenden Adonius die Elemente der Strophe angenehm und rein wiederholende² sapphische, die sich bis in unser deutsches Kirchenlied hinüber zu retten wufste — die durch das Auf-

einanderschlagen der Hebungen kräftige ²⁾asclepiadeische, welche uns auch häufig genug den reizvollen Reim bringt (von den Versen sind 10 Prozent gereimt) und alle die anderen strophischen Gebilde, Systeme und metrischen Spielereien — müssen sie nicht Kindern einer Zeit, in der Dramatiker, ja die Epiker selbst in der musikalischen Wiedergabe ihrer Gedanken der ergötzlicheren Mannigfaltigkeit Rechnung tragen, besser gefallen, wie jenes einfache, wenn auch vornehme Gewand des Hexameters? Denn die Jugend wenigstens wird es kaum entdecken, daß eine gewisse Kluft gähnt zwischen Inhalt und Form, daß jedes metrische Kleid jedem dichterischen Gedankenbilde sich anpassen ließe, daß derselbe Gedanke von dem Dichter hier in alcäischer, dort in sapphischer, dort in asclepiadeischer Strophe ausgesprochen wurde, daß das sapphische Trauerkleid auch für den fröhlichen Geburtstag passend gefunden ward — daß mit einem Wort der Dichter selbst mit diesen fremden Metren hier und da noch experimentierte, ihre eigentümliche Kraft noch nicht ganz ergriffen hatte und seine eigenen Kräfte maß, ob es gelänge, demselben Gedanken eine verschiedene metrische Form zu geben ¹. Aber vor allen macht den Horaz zum Lieblingsdichter der Jugend — daß er sentimental ist, wie ein echter Römer, der dazu trotz aller *res gestae* und *res gerendae* eine große Anlage hat. Wir meinen nicht ganz das, was Schiller urtheilte, als er den Horaz, der in seinem kultivierten und verdorbenen Zeitalter die ruhige Glückseligkeit seines Tibur preise, den wahren Stifter dieser sentimentalischen Dichtungsart nannte — wir meinen jenen elegischen Zug in ihm, der nach dem Herzen der Jugend, der deutschen vor allen, ist — jene schmerzgeweihte Philosophie, die den Dichter als im verfallenden Altertum lebend kennzeichnet, jene tiefe, aber verhaltene Wehmut, die uns so oft des Lebens gereifte und höchste Weisheit dünkt. Denn alle Aufforderung, das Heute zu genießen, ruht sie bei ihm nicht auf dem Gedanken:

„Es bleicht der Tod
 Der Wangen Rot:
 Zu Königsburgen und zu armen Hütten;
 Gleich trotzig kommt er überall geschritten.
 Genieße das Heut':
 Die Spanne Zeit
 Wehrt langgedehnte Hoffnungen zu spinnen:
 Bald mußt auch du, beglückter Freund, von hinnen.“

Fritzsche (nach Hor. I, 4).

Der heitere Spruch: „Des Lebens Mai blüht einmal und nicht wieder“, das duftige Bild für das so zahlreich wieder-

kehrende „dum licet“ und „memor ignium nigrorum“, das „cedes“ und „non semper“ — ist er etwas anderes als die zu einer fröhlichen Stunde gezogene oder nach schmerzvollen inneren Kämpfen sich ergebende Summe aus dem an und für sich so trüben Gedanken:

„Die Erde verjüngt sich, wenn Lenzhauch sie küßte,
Doch scheuchet den Frühling der Sommer geschwind.
Und kaum, daß der Herbst uns, der labende, grüßte,
Uns schon der Winter der düstere umspinnt.
Es rollen sich ewig erneuend die Stunden;
Wir aber — sind wir ins nächtige Thal
Zum frommen Äneas und Ankus entstiegen,
Sind Schatten, o Freund, und Asche zumal.“

Stadelmann (nach Hor. IV, 7).

Selbst da, wo der Salben reiche Fülle und des Weines Naß den Sänger laben soll unter dem gastlichen Dache der gewaltigen Pinie und der Silberpappel, wo in schrägem Rinnsal plätschernd sich müht die flüchtige Well' zu enteilen (II, 3), selbst da kann der Dichter nicht die Pracht seiner Rosen erblicken, ohne auszurufen: „Ach, warum blüht ihr nur so kurze Zeit?“ Und so soll auch der dienende Knabe ungebrochen lassen die „verspätete“ Rose, welche, trotzend dem Gebote des Herbstes, noch zaudert, den Gefährtinnen zu folgen. Lieber entbehrt sie der Sänger: „Künstle zum einfachen Myrtenreis nichts, o Knabe, mit übelem Fleiß.“ Ja, als er seinen Vergil zur Bowle einladet, ihn zum Tollen ermahnt, da der Lenz seinen Einzug halte: auch da setzt der Dichter schmerzlich sein „brevem“ hinter „stultitiam“: „die leider so kurze“, und eine klagende Interjektion wie „eheu“ würde in den Oden so häufig stehen, wie in den meist jugendlicheren, lebhafteren Epoden, wenn die Lateiner überhaupt nicht mehr wie wir Deutschen es liebten, jede Modifikation der Bedeutung und Empfindung zu unterdrücken und die Thatsache selbst für sich sprechen zu lassen. Und auch das macht einen elegischen Eindruck, daß man bei allen den rauschenden Freuden, die der Dichter schildert und zu denen er ermuntert, nicht das Gefühl hat, als ob sie ihn selbst und seine innersten Gedanken befriedigten. Wir bemerken ein Haschen, ein Jagen nach Lebensgenuß und betäubenden Freuden, welches unmöglich wahre Freude gewähren kann. Der Dichter nimmt sich vor, zu trinken und zu jubilieren — aber wir bezweifeln, ob er es wirklich thun und die Freude, die er sucht, auch finden wird. Uns allen ist ja nur eine kurze Lebenszeit gesteckt — aber wir denken uns den Rest auch im Alter nicht so kurz, wie Horaz ihn sich schon als Jüngling und Mann wähnte. Das

„Morgen können wir's nicht mehr: darum laßt uns heute leben“ klingt bei ihm dringender, als wir es bei der Sicherheit unserer staatlichen Einrichtungen zu hören gewohnt sind. Sein Wunsch, des Lebens unschuldige Freuden zu genießen, hat etwas Forciertes, ja, ich würde sagen, etwas Krankhaftes, und seine Frage: „*festum quid potius etc.*“ mit dem Refrain: „Trinken und Singen“ würde etwas Albernnes haben, wenn wir nicht wüßten, daß zu jenem die trübe Vergangenheit, zu diesem die traurige, so ganz anders geträumte Gegenwart die befriedigendste Erklärung giebt. Ja, hätten diese nicht seltenen elegischen Anwandlungen nur in vorübergehenden, unglücklichen, launenhaften Stimmungen ihren Grund, wären sie poetisch gefärbte Ausflüsse einer Weltanschauung permanenter Verzweiflung und chronischen Jammers, des Pessimismus einer siechen Seele, würden jene Aufforderungen, wie (I, 11): „*spem longam reseces spatio brevi*“ und jene Fragen (II, 16): „*quid brevi fortes jaculamur?*“ nicht das Resultat einer mühsam errungenen Resignation — ja dann würden jene elegischen Stellen mit Unrecht unserer Jugend gefallen und ihre Seele vergiften. So aber wurzeln dieselben in dem traurigen Lose, das unserem Dichter Körper und Politik zuteilten, in dem Cassandra-Blick für die Zukunft, in der nutzlosen Erkenntnis der Gegenwart. — Schon in seinem 44. Jahre war er vollständig ergraut, sich sehnend nach Wärme und Sonne, und bis zu seinem Tode, welcher bei ihm, wie bei allen jenen Vulkanen, die in kurzer Zeit in sich ausbrennen, frühzeitig eintrat (wenn er auch länger im Leben weilte als seine Kollegen auf dem römischen Parnas: Catullus, Calvus, Tibullus, Propertius, Gallus), gingen mit kurzen Pausen seine Nervenleiden. Weder Bajäs Schwefelquellen noch die Kaltwasserkur im Digeniabach konnten ihn heilen von der Abspannung und Lebensunlust, von der launenhaften Reizbarkeit, die ihm das Leben vergällten. So konnte es nicht ausbleiben, daß das Schreckgespenst des Todes ihm öfters vor Augen trat, daß er noch in verhältnismäßig jungen Jahren, wo wir uns zur Ernte des Todes noch lange nicht reif dünken, den alten Freund bittet: „Und soll ich dann von all' der Pracht dort scheiden — o dann verlaß mich nicht, o mein Septim, und bring das Totenopfer einer warmen Zähre der Asche des Sängers“ (II, 6, 22), ja daß er den Tag seines Todes schon gekommen denkt, aber starken Mutes im Hinblick auf ein von Zeit und Ort unabhängiges, unendliches geistiges Leben dem Gönner das nutzlose Klagen widerrät (II, 20). Mag das letztere immerhin eine Fiktion sein, auf die auch ein Gesunder verfallen

konnte, um in einer Zeit, in welcher die „Metamorphose“ viel besprochen in der geistigen Luft flog und bald eine so formenschöne Darstellung durch Ovid erhalten sollte, Gelegenheit zu haben, dieser „Mode“ seinen Tribut darzubringen und zugleich die dichterische Form zu gewinnen, um von der unverständigen Mitwelt auf eine besser zu unterrichtende Nachwelt zu appellieren, um poetisch den prosaischen Gedanken zu verklären, den Cicero pro Mil. 98 und anderswo ausspricht: II, 6 wenigstens ist ein Zeichen, daß Kränklichkeit den Dichter zuweilen sentimental machen konnte, wie er auch jene modern fühlende Hypermnestra schuf, die in Jugendblüte nach dem kurzen Liebestraum nur noch den Grabstein vor sich sieht (III, 11, 51). Um so mehr wollen wir uns freuen, daß unser Dichter — ein Heinrich Heine an Schmerzen — doch nicht wie dieser, jenen wilden Zerstörungsgeist, der alle Blumen aus dem Leben herausreißt und die Palme des Friedens nirgends aufkeimen läßt, von seinem Schmerzenslager ertönen läßt, daß auf die seltene Klage häufiger die gefälschte Ergebung folgt, daß seltener Moll als Dur die Stimmung beherrscht. — Ein größeres Recht noch, elegische Töne erklingen zu lassen, gab ihm sein trauriges persönliches und politisches Schicksal. — Es war kein Glück, geboren zu sein, wo der Aufidus braust, mochte auch die Ostseite des Appennin dichterreicher als der übrige Teil Italiens sein; es war auch nicht leicht für den Sohn eines Freigelassenen, selbst als Dichter Ruhm zu gewinnen. Das müssen wir, so sehr es unseren Anschauungen widerspricht, aus dem Schlußgedicht des dritten Buches entnehmen, wo jene Einschaltung „qua violens“ bis „ex humili potens“ in konzessivem Verhältnis zu „princeps modos“ stehen muß. Auch würde kein moderner Dichter den Gegensatz gebildet haben: „Non ego, pauperum sanguis parentum, non ego, quem notant (Ausg. vocas) dilecte Maecenas, obibo“ etc. Für das Sterben wenigstens und die Unsterblichkeit durch Dichterruhm kennen wir den Gegensatz zwischen edler und unedler Geburt nicht. Dieses häufige Hervorkehren der Anfeindungen wegen geringerer Herkunft muß um so mehr überraschen, als sonst der Ton des Horaz seinen Freunden gegenüber, die zum großen Teil zu den bedeutendsten und angesehensten Männern gehörten, ein äußerst kordialer ist. Er behandelt sie vollständig als ihm gleichstehend, und man bemerkt weder das Sich-aufdrängen des Niedrigeren noch die Vornehmthuerei des Parvenu. Jenes „je ne sais quoi“ im Verkehr, welches so schwer erworben und so leicht und mühe-los geerbt wird, scheint ihm gegeben². Wenn er ferner als

22jähriger Jüngling einer Legion vorgesetzt wird, wenn Mäcenās lange Monate Bedenken trägt, ehe er den ihm empfohlenen Dichter seiner Freundschaft würdigt, so muß er doch eine einflußreichere, bedeutendere Persönlichkeit gewesen sein, als man es nach seiner niedrigen Geburt annehmen sollte; er muß auch in politischer Beziehung mehr hervorgetreten, stärker graviert gewesen sein, als der Durchschnitt es war. Nur sein Dichterruhm kann ihm diese Stellung eingetragen haben: die Leier, nicht das Schwert verschaffte ihm ein Kommando. Doch dieses Glück wurde ihm zum Unglück. Als die Sache der Freiheit ein klägliches Ende genommen, legte der 24jährige Kriegstribun das Schwert ab, und auch die Leier mag für lange verstummt sein. Denn der eben erst Amnestierte mochte sich zunächst hüten, durch frühere Freiheitslieder Anstoß zu geben und durch einen andern Ton und Stoff sich und sein Volk zu belügen. Ja, es scheint, als wenn der Dichter durch falsche Parteinahme das Unglück seines Lebens noch vergrößert habe. Wenn wir bedenken, wie viele seiner Freunde entschiedene Antonianer waren, wie der an Asinius Pollio gerichtete Brief mit seiner ängstlichen Mahnung: „*incedis per ignis suppositos cineri doloso*“ schließen läßt, daß beide einstens Gesinnungsgenossen waren, wie Antonius nur dann erst, als er, eines Römers unwürdig, im Banne der Kleopatra schmachtete, getadelt wird und auch dann noch glimpflich und ohne Nennung des Namens, wie selbst in dem Jubelliede über die Schlacht von Actium das *ἐπείχεσθαι* über den Fall des Antonius gemieden und derselbe durch die schließlich begeisterte Schilderung des „ungemeinen“ Weibes gewissermaßen entschuldigt wird — wenn wir endlich bedenken, mit welchen Worten der Dichter den Ausbruch des bellum Perusinum begleitet, ohne der gerechteren Sache des Octavian beizutreten, wie er allen Ernstes an Auswanderung denkt und diesen Gedanken mit Jugendmut breit und wortreich ausführt: — dann scheint mir der Schluß nicht zu gewagt, daß Horaz erst seit 38 v. Chr. dem Octavian näher trat, bis dahin aber zu den politisch Verstimmtten, still Grollenden oder gar zu den Anhängern des Antonius gehört habe: soll doch auch Vergil Sympathieen für Antonius gehegt haben! Ist diese meine Annahme richtig, dann müßten wir viele der Gedichte weit höher hinaufdatieren, als es bisher geschehen, würden aber dafür auch einen Hintergrund gewinnen, durch den diese Lieder erst klar werden. So setze ich unter den Oden in die Zeit von 41—38 v. Chr., in diese Zeit der politischen Verstimmung, der Sorge um die

Zukunft, der Angst vor der Gegenwart alle jene Lieder, wo der Dichter jene innere tristitia durch laute Freude krampfhaft zu ertönen sucht, wo er keine bessere Mannesthätigkeit kennt, als zu lieben, zu trinken, und die kurze sei es von der Natur, sei es durch Gewaltthätigkeit begrenzte Lebenszeit auszunutzen, dahin jene Tiburlieder, in denen der noch junge Mann sich schon für die idyllische Einsamkeit des waldumkränzten, kaskadenreichen Tiburs begeistert, hier leben, hier sterben will und keine Sehnsucht zu haben scheint nach einem großartigen Schauplatz einer energischen Mannesthätigkeit. Nicht aus der Zeit des inneren Glücks und der Zufriedenheit mit sich und der Welt stammen jene idyllischen Bilder: sie sind der Ausdruck eines neuen Entschlusses, der tristitia zu entsagen und auf dem Felde der Dichtkunst, des heiteren Lebens, im Banne einer schönen Natur sich Ersatz für das Verlorene zu verschaffen. Bald nach der Philippischen Schlacht und teils vor, teils nach dem Perusinischen Kriege entstanden Epode XIII: Das schwere Wetter, welches über unseren Häuptern dahinbraust, wollen wir durch die Freuden des Weines erträglicher machen (1—8). Laßt uns das Jetzt genießen (8½—11), wie es Cheiron einst dem Achilleus geraten (12—18). Ode I, 9: Draußen ist's Winter und innerlich nagen die Sorgen um die Zukunft; laßt sie uns bannen durch Wein und den Göttern überlassen, wozu sie allein mächtig sind (1—12). Wir sind ja Narren, wenn wir die Jugendfreuden uns rauben lassen (13—29). Epode VII: Eure verruchten Kämpfe nehmen kein Ende und führen zum Untergange (1—10). Das ist der Fluch des Blutes des Remus, der auf euch lastet (11—20). Epode XVI: Rom geht durch die Bürgerkriege zugrunde (1—14). Darum müssen wir auswandern (15—28) und zwar auf Nimmerwiederkehren (25—40). Laßt uns zu den Inseln der Seligen wandern, wo uns so Herrliches erwartet (41—66). Ode I, 7: Ich will nicht, wie du, auswandern! Kein Ort auf der Welt mir besser gefällt als Tibur (1—14). Dort solltest auch du die politischen Sorgen ertönen und nicht verzweifeln, sondern dem Teuker es gleichmachen (15—32). Ode II, 6, zu welcher Heimweh, Kränklichkeit und Resignation die Seele des Dichters stimmten und ihm die gedämpften Farben liehen, mit denen er in der Ahnung schon die landschaftlichen Reize seines Ruhesitzes genießt, den er nicht verlassen will, um etwa wie sein Freund Septimius oder Pompejus (II, 7) ein abenteuerndes Leben in der Fremde zu führen. Ode I, 11: Besser ist es, die Zukunft nicht zu wissen! Komme, was komme! Genießen wir das Jetzt! Ode I, 18: Pflanze Wein

um Tibur! Mäfsig genossen verscheucht er unsere beißenden Sorgen — unmäfsig, bringt er Verderben! Ode I, 26: Weg mit dem politischen Gesorge (1—6), Muse! Hilf mir zu heiteren Weisen (6—12). Ode I, 32, gleichsam das Programm der neuen Dichtung u. a. — Doch mehr und mehr trat die Schmach des Antonius hervor; bei jeder Kunde, die von Ägypten herzudrang, neigte sich das Herz des Römers von dem, welcher vergafs, dafs er ein Römer war. Allmählich vollzog sich auch bei Horaz die Umwandlung von einem Anhänger des Antonius zu einem lauen, dann immer eifrigeren Verehrer des Octavian. Gedichte wie I, 14: Du willst wieder hinaus ins Meer, mein Schiff, trotzdem du dem Schiffbruch eben entgangen? (1—10.) Ich hatte dich verlassen, weil ich dich für verloren hielt. Jetzt bangt mir um dich! Sei vorsichtig! (11—20) und III, 24, welches den Staatsmann noch nicht kennt, der die ungezügelten Begierden zu beherrschen versuchen wird, welches von Sittengesetzen nichts hält, welches im Scythenidyll jugendliche Schwärmerei verrät, welches das Lieblingsspiel des August unter den Lastern aufzählt — diese und andere Gedichte vermitteln den nicht allzu schroffen Überzeugungswechsel, den wir bei Horaz annehmen zu können glaubten. Ich glaube auch, in den späteren Gedichten noch Anspielungen auf das schmäbliche Gebaren des Antonius zu finden, welches den Dichter um so mehr kränken mußte, je höher er ihn früher achtete. Der Schluß von I, 12 u. III, 2, die Erwähnung des amator Pirithous am Schlusse von III, 4, die Erzählung von den traurigen Folgen der Entführung der Helena durch Paris I, 15 scheinen mir mit Rücksicht auf Antonius gedichtet. Auch von I, 35, 25—28 möchte ich glauben, dafs der Dichter dabei das Beispiel des Antonius vor Augen hatte. So war also der Dichter in einem Alter, wo er als Mann auf dem Forum seine gesetzgeberische oder ratende Thätigkeit hätte ausüben können, schon politisch tot. Er sah ein, dafs er auf Mannesthätigkeit verzichten mußte; er that es um so lieber, als ja auch die höchsten Beamten dem Kaiser gegenüber nur eine Scheingewalt hatten, die es nicht verlohnte durch Kriecherei und Bestechung sich zu erwerben (vgl. I, 1, 7; III, 1, 10; III, 2, 17—20). Aber auch als Bildner und Lehrer seiner Mitbürger, als Herold der gutgemeinten sittlichen Reformen des Augustus stand Horaz vor einem schweren traurigen Geschick. Bei der Verkommenheit der vornehmen, zur Regierungsarbeit berechtigten Römer konnte er nur ein trauriger „Glöckner“ der doch von ihm so geliebten Roma werden. Und er kannte diese an die

Gier des Augenblicks verkuppelte, diese in Sittenlosigkeit aufgewachsene, gegen das Ideal abgestumpfte, in Reisen und Bauten, in Schmausen und Gähnen die innere Leere vergeblich ausfüllende Jugend. Es sind Zolasche Gemälde, die Horaz zu entwerfen weiß. Ich sehe ab von Epode 8 und 12 mit ihrem Cynismus und will die unsittlichen Gemälde in der tief sittlichen Ode III, 6, wo der Kummer deutlich seine von dem Hauch der Phantasie geschwellten Flügel lähmt, hier nicht wiederholen — aber schlimmer und realistischer, unverhüllter hat Zola in seinem Pot-Bouille nicht geschildert, und wenn bei diesem ein betrogener Ehemann sagt: „Wäre es wenigstens des Geldes wegen geschehen, so würde ich es begreifen“, da habe ich an den „pretiosus emptor“ denken müssen, dem der kupplerische Gatte die Gattin zuführt; und an das Schlußbild von dem schachernenden und wuchernden Vater mit seinem würdigen Sohn, dem entnervten Spieler (III, 24), schrieb ich als eine Art von Vignette das Zolasche Wort: „Tout est bien qui sert à faire bouillir le pot.“ Ja, Horaz kannte diese „cochons et compagnie“ ebenso gut wie Zola — aber er schildert sie nicht, um sie zu schildern, wie dieser, um ohne ersichtlichen höheren Zweck die Wahrheit aufzudecken, sondern um sie in Gegensatz zu stellen gegen jene reizenden Bilder aus dem alten Rom, wo der Knabe mit Karst und Hacke die Erdschollen wandte und am Abend der strengen Mutter das abgehauene Holz zutrug, wo der freigeborene Jüngling auf dem Rosse lebte und in der Beiwacht und in fährlicher Lage die harte Erde als Lager benutzte. Jene Schilderungen sind grell — und sie sollten es sein. Jung-Rom sollte vor seinem Spiegelbilde erschrecken und umkehren. Denn sonst — das fühlte der Dichter selbst — ging Rom seinem Untergange entgegen und die stolze Herrschaft ging über auf jene rauhen, aber sittlichen Söhne des Nordens, welche das damalige Rom so gern idealisierte (III, 24). Aber glaubte der Dichter, diesem drohenden Schicksal hindernd entgegenzutreten zu können? Es kamen wohl Zeiten und Stunden, wo er lichterem Blickes in die Zukunft schaute. Als alternder Dichter glaubte er in der That oder wollte es glauben, daß die Reformen und das Beispiel des Augustus etwas gefruchtet hätten, daß es mit der Ehe und damit auch mit der ganzen Sittlichkeit besser geworden wäre (carm. saec.); im Grunde jedoch hatte er den Glauben an eine Regeneration Roms längst verloren. Er ahnte, daß es nur Flickarbeit war, welche der Kaiser vornahm, daß die von Augustus gebildete Staatsreligion, so zäh sie auch war, doch die ernährende und befruchtende

Kraft nicht in sich hatte, welche eine von innen, vom Herzen heraus sich entwickelnde Glaubenslehre in sich schloß; daß der Fehler Roms darin bestand, daß es mit der Staatsform der kleinen Landstadt Rom die Welt regieren wollte — er ahnte wohl, daß eine lasterhafte Generation keiner tugendhaften Leben und Beispiel geben könnte (III, 6), und sein richtiges Gefühl sagte ihm, daß diese Verwilderung die traurige Folge der alles Heilige in den Staub tretenden Bürgerkriege sei, daß — wie er sich poetisch ausdrückt — die jetzige Generation schuldlos (III, 6) an dem Blute des Remus, welches der eigene Bruder aus Ehrgeiz vergossen, zugrunde ginge. Es war der Fluch jener bösen That, daß sie fortzeugend Neues gebären mußte. Horaz war Fatalist und wußte, woran sein Vaterland untergehen würde. Daß im Westen die Kantabrer kämpften, daß im Osten die Scythen drängten — durfte ihn vernünftigerweise nicht allzu sehr ängstigen: nur daß die Römer keine Römer mehr waren, machte ihm Sorge. Daß er jene so oft erwähnt — was bezweckte er weiter damit, als seine Mitbürger zu ehrenvollen Kriegen zu reizen, das von Bürgerblut befleckte, gestumpfte Schwert auf dem Amboss umzuschmieden, daß es sich wende gegen die Feinde des Reiches?

So wird Horaz mit seiner Sisypbosarbeit allen, besonders aber der Jugend eine tragische, des Mitleids würdige, sympathische Persönlichkeit, und seine elegischen Töne werden begriffen und stimmungsvoll aufgenommen. Aber mit richtigem Takte hat er die Molltöne nicht das Dur überwuchern lassen. Eine von Haus aus gesunde und kernige Natur, ruft er seinem Dichterkollegen Valgius ein energisches „*Desine mollium tandem querellarum*“ zu. Diese kläglichen Trauerweisen, dieses endlose Thränen-ausströmen, diese weinerliche Weltschmerzlyrik, der es an Grund zur Trauer und an Kraft im Ausdruck gebricht, haßt er so, daß er lieber seiner und seines Freundes friedlicher Leier die für einen echten Lyriker harte und fast inkonsequente Zumutung stellt, die jungen Lorbeeren des Kaisers am schneereichen Armenergebirge, am gedemütigten Strome der Meder und in den eingeeengten Steppen der Gelonen im Lied zu verherrlichen. Jetzt, wo die sentimentalischen Gedichte sorgsam auseinandergestellt sind, wo oft mit Absicht das sachlich und stofflich Nahestehende innerhalb der Bücher auseinandergerissen ist, so daß z. B. I, 17 mit seiner Dichterseligkeit von dem verwandten I, 22, jene männliche Rügeode III, 24, welche mit scharfer Hacke dem Ursprung der Verderbnis der alten Römerzucht nachgräbt, von dem lyrischen Cyklus auf des

Vaterlandes Wiedergeburt weit weggerückt ist, daß Gedichte, welche uns von einem neuen Entschlusse des Dichters melden, wie I, 26; I, 32; III, 25, in der Mitte der Bücher stehen u. s. w. — jetzt, wo der Dichter wohl zuweilen ein oder zwei Gedichte mit ähnlichem Gedanken nahe aneinander rückt, wie I, 14 u. I, 15: Meergedichte, die auch chronologisch nicht weit aus einander liegen, oder I, 34 u. I, 35, zuweilen wohl auch an den schließenden Gedanken in der Form des Gegensatzes das neue Gedicht reiht (III, 3 u. III, 4), aber im Grunde doch innerhalb der Bücher nach dem Prinzip der Ordnungslosigkeit zu verfahren scheint³: wo in buntem Gemische Reifes und Unreifes, Gelungenes und Mißlungenes, das ernst-didaktische Lied, das schäkernde Liebeslied, die Ode, der Hymnus, der Dithyrambus, der Scherz und das Gebet, das Trinklied, das Traumgedicht und die Romanze verbunden sind: jetzt macht die ganze Sammlung den wohlthuenden Eindruck eines englischen Parks, in welchem auch künstlich und absichtlich mit jener diligens neglegentia das freie Schaffen der Natur möglichst nachgeahmt wird. Unsere modernen Lyriker dagegen reichen uns meistens künstlich geordnete Blumenbouquets dar, in welchen eine Lage Rosen auf Veilchen und dieser wieder andere sorgsam davon getrennte Blumen folgen; denn sie teilen ihre Gedichte entweder nach dem Inhalt oder nach der musikalischen Form derselben: gleich als ob die Phantasie des Dichters nicht heute in Dithyramben jauchzte und morgen in Trochäen klagte, als ob er nicht heute die Liebe und gleich darauf die Natur priese oder vielmehr beide zugleich in echt germanischem Parallelismus. Schlimmer noch machen es jene, denen die Ordnung des lyrischen Schatzes eines Verstorbenen obliegt; sie scheiden nach Perioden des Schaffens und zeigen uns so einen Garten, in welchem vorne nur selten durch das hochblätterige Unkraut eine erfreuliche Blüte hindurchdringt, in der Mitte oft gesehene, nicht ungewöhnliche Pflanzen uns langweilen, und in dem schließlich prächtige Gewächse uns mit ihrer Pracht und in ihrer Fülle blenden. Darum traf auch hierin Horaz mit feinem Takte das Richtige: „Zwischen sein A und O, Mäcen (I, 1) und Augustus (IV, 15), zwischen Devise und stolzes Schlußwort (I, 1 u. III, 30) schob er Blumen und Blüten der verschiedensten Art, deren Gemisch das Auge nicht blendet, nicht beleidigt, sondern erfreut.“ (Nach Nauck.)

Es sei gestattet, zu dem Allgemeinen noch einige speziellere Anmerkungen zu machen. Es wird allgemein angenommen, daß die ersten drei Bücher als Ganzes im Jahre 23 v. Chr. dem Mäcenias überreicht worden sind. Es liegt

mir fern, daran zu rütteln; denn jene Annahme schließt nicht meine Meinung aus, daß innerhalb jener großen Sendung die einzelnen Bücher nicht bloß äußerliche Teile bezeichnen, sondern daß das dritte Buch als ein Ganzes von den beiden anderen Büchern geschieden und den beiden älteren Büchern I und II in späteren Jahren hinzugefügt wurde, doch natürlich so, daß in das erste und zweite Buch auch jüngere, in das dritte Buch auch ältere Gedichte (z. B. III, 24) aufgenommen wurden, was ja einem Redaktor jederzeit freigestanden hat. Was fehlt denn dem ersten und zweiten Buche zusammen, um ein Ganzes zu bilden? Es hat eine Widmung, welche, wenn auch etwas schroff, so doch richtig mit dem „Vorwort“ (3 — 34) verknüpft ist. Unter den ergötzlichen, mit satirischem Humor geschilderten Bildern vermissen wir nur eine Darstellung des Berufs des Adressaten — eine Unhöflichkeit, welche der Dichter sich nie würde haben zuschulden kommen lassen, wenn nicht anzunehmen wäre, daß jene Widmungsverse nur äußerlich zu einem schon fertigen Gedichte, welches in asklepiadeischer Strophe den Gedanken der ersten Satire ausführte, hinzutraten. Die Sammlung des ersten und zweiten Buches hat ferner einen Schluss. Da das zwanzigste Gedicht jetzt wohl, wo ein konservativer Hauch in der Kritik zu spüren ist, allgemein für echt gilt, so ist dadurch allein schon meine Behauptung erwiesen. Es ist dieses Gedicht ja gewissermaßen ein Doppelgänger des dreißigsten des dritten Buches: die breite, in dem damaligen Zeitgeschmack wurzelnde Ausführung jenes Gedankens: „non omnis moriar: multaue pars mei vitabit Libitinam“ — eben diese schwülstige Ausführung zeigt, daß das Gedicht II, 20 ein älterer Zwillingsbruder des Gedichts III, 30 ist. An den Epoden und denjenigen Oden, welche der Jugend des Dichters angehören — z. B. I, 7; III, 11; III, 27; I, 28 —, zeigt sich nämlich neben der Überschwenglichkeit und dem Übersäumen der Jugend, wie wenig der Dichter damals noch in fester, konziser Form den Hauptgedanken herausheben konnte. Die erste Sammlung hatte ferner im Anfang ein metrisches Programm. In den ersten neun Gedichten wechselt der Dichter unaufhörlich mit den Metren und bringt alle Odenmetra mit Ausnahme von dreien (dem hipponaktischen, dem größeren asklepiadeischen, dem ionischen) zur Kenntnis. Das war gewiß richtig für einen Dichter, der durch die Neuheit der Form glänzen wollte und die Vermählung dieser mit dem Geiste der römischen Sprache, ohne daß zu große Opfer auf beiden Seiten gebracht würden, erstrebte. Die erste

Sammlung zeigt endlich im Anfang, wie das die Sitte des Dichters gewesen zu sein scheint, eine gewisse Ordnung. War es natürlich, daß das erste Gedicht dem edlen Gönner zugesandt wurde (wie auch passend das letzte Lied des ersten Teils), so muß es doch auffallen, daß das zweite Gedicht an Cäsar Octavianus gerichtet und das dritte den größten Dichter der damaligen Zeit, den Vergil, zum Adressaten hat, um so mehr, als das zweite Gedicht mit voller Absicht an diese Stelle gesetzt scheint, ohne Berücksichtigung der sich aus dieser Stellung ergebenden Ungereimtheiten. Denn es ist doch offenkundig, daß viele von den folgenden Gedichten früheren Datums sind als dieses, z. B. I, 14. Es ist auch nicht besonders zu loben, daß schon im zehnten Gedicht ein Merkur geschildert und gepriesen wird — der griechische Hermes —, welcher mit dem italischen Merkur, dessen Gottheit nach I, 2 in Octavian inkarniert sein soll, wenig oder nichts zu thun hat; ja, eine Vergleichung der Schilderungen der Thätigkeit des Gottes in I, 2 u. I, 10, welche bei der Nähe der Gedichte so nahe liegt, möchte manches dem Cäsar wenig Erfreuliche ergeben. Es ist endlich nicht minder wunderlich, daß unter den in Ode 12 gefeierten Göttern der in Ode 2 so hervorragend erwähnte Merkur gar nicht einmal genannt wird. Daraus schliesse ich, daß Ode 2 mit Absicht an die zweite Stelle gerückt ist, weil sie an Cäsar Octavianus gerichtet war, weniger deshalb, weil sie das Durchringen des Dichters zu dem Gedanken, daß dem Staate nur vom Octavian Rettung kommen kann, zum Ausdruck bringt. Denn daß es auf den Inhalt dabei weniger ankommt, zeigt sogleich das dritte Gedicht, welches, so schön es an und für sich ist und so sehr passend es gerade für den Verfasser der Äneis war⁴, doch inhaltlich für Horaz und dessen Lebensauffassung, wie sie sich später ausdrückt, von keinem Belang ist. Auch bei Properz z. B. finden wir am Anfang des dritten Buches, welches erotische Gesänge enthält, ein Lied ohne Liebesglut, aber voll Pietät gegen die Person des Reichsoberhauptes. Über das dritte Gedicht hinaus eine absichtliche Ordnung der Gedichte inbezug auf die Personen annehmen zu wollen, scheint mir aus vielen Gründen, die teilweise schon im Vorhergehenden genannt sind, nicht statthaft. Der folgende Adressat, Sestius, ist gewiß Konsul gewesen, und ist sicherlich durch diese Ernennung von Augustus der Beweis geliefert worden, daß er frühere politische Mißgriffe zu verzeihen wußte — aber das vierte Gedicht ist nicht an Sestius den Konsul, sondern an Sestius, den jungen, liebebeglückten, sonnigen Jüngling gerichtet.

Einen Konsul auf diese Weise zum Trinken und Lieben einzuladen, scheint mir ebenso wenig gereimt, als anzunehmen, daß Horaz III, 8 den Mäcenās als Stadtpräfekt zu sich bäte und als ob *privatus* bezeichnen könnte: „da du kein Staatsamt bekleidest, sondern nur ein Privatamt einnimmst“. Wäre Mäcenās damals noch Stadtpräfekt gewesen, dann war Horaz unmoralisch, eine solche Aufforderung an ihn zu richten, oder gar dieselbe mit *privatus* zu begründen. Aber warum sollte nicht Mäcenās sich auch als Privatmann oft mit Politik und oft allzu ängstlich sich mit ihr beschäftigt haben, gehörten doch gerade solche politischen Kannegießereien zu den Lieblingsthemen der Römer der damaligen Zeit! (Vgl. II, 11.) Auch in den folgenden Gedichten vermag ich weder in den Personen, noch in den Themen irgendeine Ordnung zu entdecken. So müßte doch mindestens Ode 6 „Meine Stoffe“ vor Ode 5 stehen. Und was sollen wir mit Ode 10 beginnen? Warum steht sie unter den ersten Oden?

Wir haben nun zu beweisen, daß das dritte Buch für sich ein Ganzes bilden kann. Das Schlufsgedicht des dritten Buches behandelt — nur in reiferer Form — denselben Gedanken wie die „Verklärung“ II, 20. Zeitlich sind diese beiden Gedichte nicht so sehr von einander entfernt. Denn beide zeigen, daß der Dichter damals noch nicht die Liebe des Volkes besaß, beide sind Oppositionsgedichte, beide verträsten auf die Nachwelt, die Hoffnung aller verkannten Dichter. In dem „*sume superbiam*“ liegt genügend deutlich, daß die Muse des Dichters keck sich nehmen muß, was ihr verweigert wird. Auch in metrischer Beziehung zeigt das dritte Buch eine Art von Selbständigkeit. Scherzte er im Beginne des ersten Buches mit seiner *πολυμετρία*, so ist er dazu beim dritten zu ernst. Es kommen zunächst sechs Gedichte hinter einander in derselben Strophenform, was der Dichter sonst vermieden hat. Aber das Buch hat auch einen besonderen Eingang. Die stolze Strophe:

„Das Volk der Spötter hass' ich, hinweg mit ihm!
In Andacht schweigt! Nie früher vernommenen
Gesang im heiligen Dienst der Musen
Stimm' ich den Jünglingen an und Jungfrauen“

Geibel

(die uns allerdings wohl etwas feierlicher klingt als den Römern, da „*favete linguis*“ von den augusteischen Dichtern häufig und bei wenig wichtigen Verhältnissen angewendet wird [vgl. Tibull II, 2], da ferner „*odi*“ lange nicht so viel besagt, wie unser „hassen“) gehört zwar zur ersten Ode;

denn schon in der zweiten Strophe zeigt sich der Dichter in dem Hinweis auf die übergewaltige Kraft des Juppiter als ein *musarum sacerdos* und zu dem Inhalt der Strophe 3 u. 4, welche den in Ode I, 1 ebenfalls ausgeführten Lieblingsgedanken des Dichters von den verschiedenen Hoffnungen der Menschen enthalten, im Gegensatz, da er seinem eigenen Streben eine höhere Geltung beimisst. Aber III, 1, 1 gehört ebenso sehr auch gemeinsam zu dem ganzen Cyklus von Gedichten, welche wir mit „Staatsoden“ zu bezeichnen gewohnt sind. Es scheint auch mir jetzt nicht mehr zu bezweifeln, daß die Idee zum Entwurf dieser sechs Oden bereits fertig in der Seele des Dichters da lag, als er jene Strophe entwarf, und daß die Teilung des Cyklus in sechs Teile nur einer Unterteilung der Gesamtidee entspricht. Dieser Cyklus ist als ein lyrischer natürlich kein Organismus, aus dem sich nicht ein Teil unbeschadet herausheben liefse, aber es wird jedem klar werden, daß das Verhältnis des Gegensatzes Gedicht II zu I, v. 41—48 und Gedicht III zu II, v. 25—32 herausgetrieben hat; und wenn auch mit Gedicht IV eine neue Gruppe beginnt, in welcher in Ode V ein Beispiel der „*vis temperata*“, in Ode VI eines der „*vis consili expers*“ gegeben wird, so ist doch auch zwischen diesen beiden Gruppen die Verbindung gewahrt. Den in Ode IV wird die Muse, welche bis dahin im Himmel verweilte und Götterreden behorchte, zur Erde zurückgerufen und in ihr eigentliches Element zurückgewiesen. Es ist aber endlich jene erste Strophe auch zugleich ein passender Eingang für das ganze Buch, 1) weil die Staatsoden überhaupt zusammen fast genau die Hälfte der übrigen 24 Oden ausmachen (336 zu 668), also an Raum vor allen übrigen Gedichten sehr prävalierten; 2) weil diese Oden, besonders ihrer Wichtigkeit wegen, die Veranlassung zur Herausgabe des ganzen Buches gegeben zu haben scheinen, so daß die übrigen nur, um dem Buche den üblichen Umfang zu geben, teilweise aus früheren, teilweise aus gleichzeitigen Geschenken der Muse gewählt und hinzugefügt worden sind; 3) weil in der That das ganze Buch festere, metrische Formen, bedeutenderen Inhalt, größere Mannigfaltigkeit zeigt, wie das debütierende erste und das zweite Buch der „*Lebensweisheit*“ mit seinen immer wiederkehrenden alcäischen und sapphischen Strophen; endlich auch, weil die erste Strophe mit ihrem Unwillen über den ungebildeten, vor dem schönen Tempel der Kunst in den Vorhallen sich aufhaltenden Pöbel und mit ihrer Hoffnung auf die Nachwelt in schönem Parallelismus zum Schlussgedichte des dritten Buches steht⁵.

Wir müssen noch die Frage beantworten, ob nicht auch das zweite Buch eine gewisse Selbständigkeit besitze, in dem Sinne, wie das dritte. Dafür können wir uns nicht aussprechen. Zwar hat das Buch ein passendes Eingangsgedicht. Die Persönlichkeit des Asinius Pollio war bedeutend genug, um an den Anfang zu treten. Auch enthält das Gedicht in seinem Schlusse, in der Angabe der Stoffe der Lyrik: „Mecum Dionaeo sub antro quaere modos leviores plectro“ eine Art Programm für die nun folgenden Lieder. Er widmet sie gewissermaßen dem Pollio und fordert ihn indirekt auf, ebenso wie er selbst es gethan hat, dem gefährlichen politischen Genre zu entsagen, und dem leichten Liede seine Kunst zu weihen. Doch fehlt dem ersten Buche jeder würdige Abschluss: es sei denn, daß man das kleine anakreontische Gedicht I, 38 allegorisch fassen könnte, so daß auch in ihm der Dichter seinen Entschluß verkündigte, dem „genus tenue“⁶ treu zu bleiben.

Wir möchten das Kapitel von der Ordnung nicht verlassen, ohne auch das vierte, nachgeborene Buch in dieser Beziehung schon jetzt zu besprechen. Eine Art höherer Ordnung zeigt auch dieses im Anfang und im Schluß. Das erste Lied begründet, warum er auch im Alter nicht aufhöre zu singen: — weil der Mensch nie aufhöre — zu lieben. Das zweite Gedicht sagt, was er nicht kann; das dritte aber spricht der Muse seinen Dank aus für das, was sie ihn gelehrt und womit er sich Anerkennung erzwungen. Dann folgen die Gedichte, die den Zweck des Buches ausmachen, und andere, teilweise schon vergilbte Blätter — ohne Ordnung; denn Ode IV ist sogar von der ihr in Inhalt, Anordnung und Sprache ganz entsprechenden Ode XIV getrennt, und Ode VIII u. IX folgen, obwohl sie denselben Gedanken ausdrücken, in unschöner Weise aufeinander. Dagegen ist das fünfzehnte Gedicht gewiß mit Absicht an den Schluß gesetzt; denn es enthält den Grund, warum Horaz an seinem Cäsar hängt, und es sieht erfüllt, was Cäsar und Horaz zum Besten ihrer Landsleute erstrebt haben.

Wir sehen, wie dem Horaz der elegische Zug in seinen Gedichten, der so berechtigt aus dem gequälten Leben emporquoll, und die Abwechslung in Form und Inhalt das Herz der Jugend eroberte — es mögen ein paar Worte folgen, um anzudeuten, daß die Oden auch dem Alter eine Quelle reiner Freude und des Trostes sind. Ihrer sind Legion, die noch im höchsten Greisenalter in seinen Gedichten Bescheid wissen, wie in den Gängen und Pfaden der Heimat. Wer nennt alle die Verse, die wie Scheidemünze in dem Ge-

dankenaustausch Gebildeter gebraucht werden können, deren Kurs gleichwertig ist in den Bauerhäusern der Landpfarrer und an den grünen Tischen der Behörden; deren Musik das Gezänk der Parteien im Parlament unterbricht. Besonders sind es ja allerdings die „Fünfler“ der Satiren und Episteln, die in ihren fünf Worten die reiche Erfahrung eines Lebens bergen, die knapp in der Form, einfach im Ausdruck, melodios in Rhythmus, klassisch in des Wortes strengster Bedeutung sind, — aber auch in den Oden finden sich jene goldenen Sprüche, zu denen der Dichter vom Beginn des Gesanges sich erhebt und von deren Höhe herab er sich ein maßvolles Ende durch erklärende und beweisende Beispiele bahnt; auch in den Oden finden sich jene lyrischen Pointen am Schlusse der Lieder, welche kurz und scharf den reichen Inhalt der vorausgehenden Verse prägnant zusammenfassen. Ich meine hier nicht jene viel häufigeren Pointen, welche eine unerwartete Antithese zu dem Vorhergehenden bilden, welche uns die Auffassung des Gedichtes lehren und ihm seine Stimmung geben — über diese rede ich an anderer Stelle —, ich meine jene dem Ohre sich einschmeichelnden Schlüsse, wie IV, 3: „quod spiro et placeo, si placeo, tuum est“ oder IV, 12: „dulcest desipere in loco“. Denn die große Kunst des guten Schlusses hat Horaz in der späteren Zeit, aus welcher die Mehrzahl der Gedichte stammt, herrlich verstanden, wenn ich von jenen Gedichten absehe, in denen Reden enthalten sind, welche fast durchgängig bis zum Schlusse geführt oft für uns eine Beziehung zum Anfang vermissen lassen. Darum lieben, wie die Jugend in Horaz den bald schwärmenden, bald zum Tode betäubten Jüngling, so die erfahrenen Alten in ihm den Gefährten der Jugend, den sententiösen, das Leben kennenden Mann. Und Junge und Alte gemeinsam sehen in ihm „den treuen Begleiter durchs Leben“, wie Schiller ihn nannte; sehen in ihm die treue Seele, deren Devise nachweislich war:

„Fester Mut in schweren Leiden,
Hilfe, wo die Unschuld weint,
Ewigkeit geschwornen Eiden,
Wahrheit gegen Freund und Feind!“

Fritzsche.

Darum kannst du, Ovid, dich nicht mit Horaz messen, war auch alles, was du dachtest, ein Vers, während dem armen Horaz beim Dichten von der heißen Stirn der Schweiß perlte und die Bilderfunken oft nicht sprühen wollten, wenn er ihrer bedurfte. Denn dir, Ovid, merken wir den hohlen

Römer der augusteischen Zeit an; hinter deinen Worten lauert Lust und Gier. Du bist wohl ein tönendes Erz, aber nicht golden.

Wir sehen, daß Horaz zu kämpfen hatte, ehe er mit seiner gräcisierenden Dichtung Anerkennung fand. Er bezeichnet seine litterarischen Gegner oft recht derb mit: *profanum volgus*, *malignum volgus*, *populus*. Er hatte ihnen gegenüber nur das Gefühl des „*spernere*“ (II, 16). Das sind starke Ausdrücke, welche er nicht gebrauchen würde, wenn bloß sachliche Differenzen bestanden hätten. So aber erfahren wir, daß es auch persönliche waren: seine niedrige Geburt, seine Heimat, daß der Neid über seinen Einfluß bei Mäcenat die Schar seiner Gegner vermehrte (IV, 3). Dennoch hatte er schon zu Lebzeiten die Freude der Anerkennung: der Giftzahn des Neides war stumpf geworden. Vielleicht hatte das Erscheinen des dritten Buches diese Wandlung bewirkt. Jedenfalls hätte Augustus unsern Dichter nicht zum Dolmetsch des gesamten Volkes bei der Wiederkehr der Säkularspiele gemacht, sicherlich der Dichter nicht so glücklich in jenem Festgesange Roms gesungen, wäre nicht in jenen Jahren (von 23 bis 17 v. Chr.) das römische Volk gerechter in seinem Urteil geworden. Gerechter — sage ich, denn man konnte doch wohl von Horaz nicht erwarten, daß er zu einer Zeit, wo eine unübersteigliche Kluft zwischen Gebildeten und Volk gähnte, eine Wallfahrt nach dem kastalischen Quell der Volkspoesie antreten würde; daß er die geringen Reste einer römischen Volkspoesie sammle, sie belausche und an ihr gesunde. Kannte er denn das römische Volk? Gab es ein Volk in unserem Sinne? Man mußte ihm dankbar sein, daß er trotz des schönen von den Griechen geborgten Kleides, trotz des Schliffes und der dort erhaltenen Glätte ein Römer sein und römisches Denken und Fühlen zeigen und bessern wollte. Man mußte es ihm Dank wissen, daß er als Muster vor Augen stellte jene Poesie eines freien Griechenlandes, eines unverdorbenen Geschlechtes, eines glühenden Hasses, einer verzehrenden Liebe, einer gesunden Freude, daß er die innerlich hohlen Alexandriner verließ und zu Alcäus und Sappho eilte⁷. Daß er kein Alcäus wurde, daß er hinter Catull an Kraft, hinter Tibull an Glut, hinter Vergil an Großartigkeit des Stoffes und der Aufgabe zurückblieb: das mußte man billig bei seinen Vorzügen vergessen. Und man vergaß es. Der Dichter sagt im vierten Buche, wohl mit Rücksicht auf die Ehre, der Sänger des Säkularliedes geworden zu sein (IV, 3):

„Wem du, Göttin des Lieds, mit freundlichem Auge gelächelt,
 Als mit der Erde Licht er von den Göttern beglückt:
 Den wird des Isthmus Gestade nicht locken zum blutigen Faustkampf,
 Und das schäumende Rofs wartet auf ihn nur umsonst.
 Auch mit delischem Laub auf der Römer Burg sich zu kränzen,
 Kann es der Kriegermann nur: gerne entbehrt er es dann.
 Doch ihn locket die Au: begeistert erschaut er der Bäume
 Dichtes Gelock und singt. Lieder entquillen der Brust,
 Lieder, welche erwecken in tausend Herzen ein Echo!
 Das ist mein Ruhm! Doch nein! Straf den Vermessenen nicht!
 Muse, die du gebeutst dem süßen Getöne der Leier,
 Göttin: dein Hauchen, es ist's, was mir die Herzen erschließt.“

Nachdichtung von E. Rosenberg.

Aber auch der Fluch einer ehrenvollen Anerkennung schon zu Lebzeiten sollte dem Horaz nicht fehlen. Man drängte ihn — und seine Muse war karg. Auch hatte er die süße Speise des lyrischen Getändels satt; er sehnte sich nach der kräftigeren, die ihn einst zum Dichter gemacht hatte. Aber als gar der Kaiser bat, seiner Stiefsöhne Thaten im Liede zu verherrlichen, als ihm des Lobes Weihungen auf ihn und sein Regiment nicht in genügender Fülle geboten schienen, da mußte der Dichter noch einmal mit dem leichten Plektron an die Saiten rühren. Und sie gehorchten dem Anschlag. Sie wiederhallten nicht nur von dem Gewünschten, den mächtigen jugendfrischen und zugleich altergesättigten Oden IV u. XIV — sie ließen auch jenes liebliche Sehnsuchtslied erschallen, welches mit seinen naturwahren Bildern, mit seinem weichen Refrain „Kehre wieder“ zeigt, daß es auch ohne Bestellung in des Dichters Gemüte fertig lag. Und es war auch nicht schimpflich, auf dessen Bestellung zu dichten, dem es verdankt wurde, daß „sicher und behaglich das Rind die Gefilde durchwandelte, daß Ceres und die segnende Fülle die Flur nährte, daß auf friedlicher See die Segel lustig flatterten, und daß im Verkehr beruhigende Sicherheit eintrat“. Aber das vierte Buch wurde doch nicht ganz das, was wir von dem Buche eines alternden, aber glücklichen Dichters erwarten mußten. Als Longfellow sein „Ultima Thule“ schrieb, entstanden fast lauter Gedichte, welche das sanfte, wehmütige Glück eines beruhigten Alters atmen. Bei Hollmes giebt in „The silent melody“ die unbesaitete Leier des ausklingenden Lebens anders die zartesten Gedanken wieder. Bei Horaz spricht nur das erste Gedicht vom Alter, atmet nur das fünfte Gedicht die beglückende Lebenswürdigkeit des Alters, macht der Geist des Alters sich geltend, wenn er nur selten noch vom Zechen spricht; wenn er Merkur und Bacchus Valet sagt, um zum Mafse und zu der Weisheit Apolls zu fliehen; wenn er mehr

wie je die Ruhe der Natur preist; wenn er häufiger das *Mysterium* der dichterischen Technik verrät; wenn er statt der männlichen Cäsuren in dem gleichförmigen sapphischen Verse häufiger die weichere weibliche einsetzt. Vor allem aber sehen wir des Alters grämliche Gestalt in den zahlreichen Entlehnungen von Bildern und Wendungen aus früheren Büchern, aus Anklängen an Bekanntes; darin endlich, daß frühere Studien, teilweise aus der Epodenzeit, aus den *scriniis* entnommen und einem Buche eingereiht wurden, in dem diese teils schwachen, teils übermütigen Produkte einer längstvergangenen Zeit sich nun sonderbar genug ausnehmen — etwa wie pausbackige Kinder unter den Falten und Runzeln erfahrener Männer, zum Teil auch wie linkische Jünglinge unter formvollendeten Weltmännern. Es sei mir gestattet, einzelne Beispiele zu geben. Man vergleiche die seltsame Gedankenverbindung von III, 30, 10 u. IV, 9, 1 — 4. Man bedenke, daß IV, 8, 13 u. s. w. nur eine Ausführung ist des prägnanten „*aere perennius*“ in III, 30. Dieselbe etwas prosaische Konstruktion finden wir IV, 2, 37 u. 38 und *Carm. saec.* 11 u. 12. Groß ist die Ähnlichkeit zwischen IV, 6 am Schlusse und dem Ende des *Carm. saec.* Man vergleiche III, 25, 20 u. IV, 8, 32 und lerne daraus, wie aus ähnlichen Stellen: z. B. Tibull II, 5, 115; II, 5: „*Apollo: ipse triumphali devinctus tempora lauro*“, daß „*cingentem*“ nicht Subjekt zu „*sequi*“, sondern Apposition zu „*deum*“ ist; ferner III, 17, 4: „*per memores genus omne fastos*“ und IV, 14, 4: „*per titulos memoresque fastos*“ (eine Ähnlichkeit, die mich bestimmt, an beiden Stellen *fastos* zu lesen und nicht an der einen *fastus*); IV, 8, 31: „*Clarum Tyn- daridae sidus*“ mit I, 3, 2: „*fratres Helenae, lucida sidera*“; IV, 9, 38: „*ducentis ad se cuncta pecuniae*“ mit III, 3, 52: „*omne sacrum rapiente dextra*“; IV, 9, 43: „*per obstantis catervas explicuit sua victor arma*“ mit III, 5, 51: „*dimovit obstantis propinquos*“; IV, 9, 49: „*duramque callet pauperiem pati*“ mit III, 2, 1: „*augustam amice pauperiem pati*“; IV, 11, 24: „*grata compede*“ mit I, 33, 14: „*grata compede*“; IV, 1, 5: „*mater saeva Cupidinum*“ mit I, 19, 1; IV, 11: „*atrae curae*“ mit III, 1. Nun sind zwar Wiederholungen bei Horaz überhaupt sehr häufig sowohl in Motiven als in Worten (I, 5 u. III, 26; III, 8 u. III, 29; I, 35 u. III, 29; I, 12, 3 u. I, 20, 6; I, 1, 17; I, 8, 32; I, 18 u. III, 21; ep. I mit II, 18; ep. X, 15 mit I, 15; III, 4, 46 mit II, 20, 3—5; I, 17 mit III, 4; ep. I, 5 u. II, 17, 7); ich glaube aber doch nach dem Angeführten behaupten zu können, daß das Alter sich im vierten Buch auch in einer geringeren

Originalität geltend mache. — Es ist noch leichter, die zweite Behauptung zu beweisen. Von Ode XIII kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, daß sie der Epodenzeit des Dichters angehört, der Zeit des *fervor pectoris*, welcher ihn in *dulci juventa temptavit et in celeres iambos misit* (I, 16, 24); denn mag auch der Inhalt: die Schadenfreude, das Abstoßende des Spottes über etwas allgemein Menschliches für uns häßlicher erscheinen, als es von Horaz gefühlt wurde, da wir auch in diesem Gedicht eine jener Formeln, jener Mode gewordenen, in gewissen Gedanken erstarrten Lieder erblicken, wie man sie den wenig willfährigen, spröden Geliebten zuzusenden pflegte: so sind solche Äußerungen doch dem alternden Horaz nicht zuzutrauen. Will man aber diesen immerhin subjektiven Grund nicht gelten lassen, so wird man sich dem beugen müssen, daß Ode IV, 13 durch ihre ganz erstaunliche poetische Kraft, durch Frische, Kühnheit und Häufung der Bilder, durch Altertümlichkeit der Form (*surpueras*) durch Erwähnung der *Cinara*, durch das in den Epoden so sehr beliebte *Part. fut.* sich als Erzeugnis der Jugend des Dichters kennzeichnet^s. Von Ode XII machen nicht bloß Rücksichten des Inhalts, sondern auch chronologische Erwägungen (da das Gedicht nämlich durchaus an den Dichter Vergil geschrieben sein muß, der schon im Jahre 19 gestorben war, und zwar an den jungen Vergil, als er die „*Bukolika*“ vollendet hatte, auf welche die ersten zwölf Verse deutlich Rücksicht nehmen) es notwendig, anzunehmen, daß es lange aus unerweislichen Gründen vom Dichter zurückgehalten worden war und vielleicht um des Andenkens an Vergil willen dem vierten Buche einverleibt wurde. Weniger sicher wage ich über das achte Gedicht zu urteilen. Die abweichende metrische Form: es kann nicht strophisch gemessen werden, es vernachlässigt Vers 17 die Diärese, der historische Irrtum in Vers 18, die Ähnlichkeit in den Worten mit anderen Gedichten, die Ungeschicktheit der Darstellung, der Umstand, daß das Gedicht gewissermaßen durch das Folgende korrigiert wird, das Metrum — denn die asklepiadeische Metra scheint der Dichter früher als die alcäischen und sapphischen gebraucht zu haben —, alle diese Umstände lassen mich vermuten, daß auch Ode VIII weit früheren Jahren ihr Dasein verdankt. So steht es meiner Meinung auch mit dem im größeren asklepiadeischen System verfaßten sehr hübschen zehnten Gedichtchen (vgl. I, 11; I, 18 inbezug auf die Zeit ihres Entstehens), welches vielleicht mit Rücksicht auf den im Eingangsgedicht erwähnten *Ligurinus* in die Sammlung aufgenommen ward. Von Ode VII

dagegen ist es möglich, daß sie im Alter gedichtet ward. Denn ein Vergleich mit dem Parallelgedicht I, 4 zeigt, daß Einflüsse des Alters aus dem Frühlingsliede ein modernes „Herbstlied“ zu machen wußten. — Die Verehrung des Horaz nahm nach seinem Tode noch bedeutend zu, doch lassen sich verschiedene Staffeln bis zur Höhe unterscheiden. Bis zur Zeit des Nero tritt dieselbe weniger deutlich hervor. Die Bewohner von Pompeji z. B. haben wenig von seinen Gedichten gehalten, denn sie erwähnen ihn nicht. Auch Vellejus — wer weiß aus welchem Grunde — nennt ihn nicht. Doch giebt es auch zu dieser Zeit wenig Schriftsteller, welche nicht mehr oder weniger deutliche Beweise geben, daß die Sprache und der Inhalt des Horaz auf sie gewirkt habe. Nach jener Zeit beginnt die erste Glanzperiode des Ansehens seiner Lieder. Er ward in den Schulen gelesen. Seine Nachahmung wird allgemein und selbst der grofse Gegensatz zwischen Heidentum und Christentum konnte daran nichts ändern. Denn auch Augustinus und die christlichen Frauen schöpften ihre Weisheit aus Horazens Gedichten. Im Mittelalter dagegen verlor er dem „Zauberer“ Vergil gegenüber an Terrain, doch nicht so, daß nicht die Mönche ihm ihre Muse widmeten, ihn nicht immer wieder abschrieben und ihre alttestamentlichen Kenntnisse zur Verbesserung seines Textes zu verwenden suchten. Auch wurde am Hofe Karls des Großen Alkuin mit dem Beinamen Flaccus geehrt. Mit dem Eintritt der „Neuen Zeit“ beginnt die zweite Glanzzeit des Horaz. Als die Buchdruckerkunst erfunden wurde, kam Horaz bald nach der Bibel an die Reihe. 1470 war die erste Ausgabe gedruckt. Dreißig Jahre später war sie schon sechzigmal nachgedruckt. Und welch ein Feuer der Begeisterung entzündete er nun! Von welcher bahnbrechenden Bedeutung wurde er für den Anfang jener klassischen Periode, deren Höhepunkt in Goethe und Schiller erreicht ward! Er ward vergöttert. „Er singt wie Horaz“, war das höchste Lob, welches einem Dichter zuteil werden konnte, und des Ehrennamens des „deutschen Horaz“ hatte sich nicht der schlechteste unter diesen mittelmäßigen, aber verdienstlichen Poeten des aus dem Schlummer nach schwerer Krankheit erwachenden Deutschlands zu erfreuen (Ramler). Jetzt entstanden jene zahllosen, meist geschmacklosen Übersetzungen und Nachdichtungen; jetzt flossen in die eigenen Dichtungen Reminiscenzen und absichtliche Entlehnungen in Inhalt, Anordnung, Gedanken- und Beweisformen, welche es für alle Zeit fast unmöglich machten, festzustellen, was ein späterer Dichter direkt aus Horaz entnommen. Seit jener

Zeit ist der römische Dichter mit seiner metrischen Form, mehr noch mit seinen Sentenzen und Bildern so mit der deutschen Dichtung verquickt, daß manches Schöne und Neue in seinen Werken des imponierenden Eindruckes auf uns entbehrt, weil wir in der eigenen Dichtung allerorts Ähnliches gefunden haben. Folgende Namen mögen an die Lehrzeit der deutschen Dichtung unter den Auspizien des Horaz erinnern: Fischart, Triller, Weckherlin, E. v. Kleist, Anna Luise Karschin, Hagedorn, Götz, Stolberg, Bürger, Tiedge, Zachariä, Giseke, Löwen, Michaelis, Wilkens, Schönaich, Chronegk, Ramler, Matthisson. Vor allen waren es: Ode I, 1 mit ihren Lebensbildern; II, 14 mit ihrer heiteren Behandlung des allertraurigsten Themas; II, 16 mit ihrer, den damaligen Gelehrten besonders notwendigen Empfehlung der Entsagung, mit dem Preis der Zufriedenheit, — welche in allen Formen nachgeahmt wurden und die Jugendlichkeit der deutschen Poesie in Exempeln zeigten. Denn wie Horaz erst später die prägnante Form für den klaren Gedanken gefunden hatte und erst damit ein Anrecht auf Klassicität sich erworben hat, so verstanden die meisten der angeführten Dichter es noch nicht, konzis und knapp den Inhalt wiederzugeben, diesem Lapidarstil des Horaz gerecht zu werden. Welche Menge lyrischer Gedanken birgt z. B. jenes packende Gemälde: „*Pellitur paternos In sinu ferens deos Et uxor et vir sordidosque natos*“ (II, 18)! Jeder Vers des Horaz wurde Thema zu einer deutschen Strophe und die oft an und für sich nicht kräftige Bouillon durch solche Zusätze der Wassersuppe ähnlich. Aber selbst diese fand lange Zeit ihre Verehrer — selbst in dem rohen Geschirr, in dem sie aufgetragen wurde. Es war die metrische Form oft nur „rasselnde Cyklopenarbeit“ bald mit zu viel, bald mit zu wenig Ehrerbietung gegen das Original. Am besten traf wohl seines Vorbildes Ton und Stimmung der unglückliche Hölty. Jenen in ihrem Übereifer schadenden Verehrern aber wehrten mit Kraft Klotz, Lessing, Herder und Wieland, die in ihren „*Rettungen des Horaz*“ bei ihrer dichterischen Beanlagung, ihrem feinsinnigen Urteil, ihrer kongenialen Natur keine unfruchtbare, vernichtende Kritik übten, sondern mit richtigem Blicke die Punkte erkannten, in denen Horaz nachahmungswert wäre und worin sein Wert als Klassiker bestände. Aber keiner hat doch mehr für die Würdigung des Horaz gethan, als Klopstock. Er ist es, der ihn so recht eigentlich erst aufgeschlossen hat. Es ist ein großer Abstand zwischen beiden in der Dichterkraft und der Anschauung des innersten der Dinge. In jener gleicht Klopstock jenen

Riesen der Phantasie, die nach Worten ringen, um dem inneren Drange gerecht zu werden — er gleicht dem Äschylus, dem Pindar — und auch vor ihm, wie vor Pindar, als einem Künstler im „genus grande“ der Poesie würde Horaz bescheiden zurückgetreten sein. Auch sonst sind sie Gegensätze. Jene plastischen Gebilde des Horaz hätte die sentimental-musikalische Anlage eines Klopstock nicht nachzeichnen können. Und doch — wenn sie in strengem Odenrhythmus dahinwallen, wenn sie pathetisch den Marmor der gemessenen Form durchbeben mit feierndem Hochgesang, wenn sie selbst das Gewöhnliche und Gemeine, es adelnd, in eine höhere Sphäre hinaufziehen — dann tritt eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem oft so deutsch fühlenden Römer und dem oft so römisch-pathetisch redenden Deutschen hervor, dann sieht man den wohlthätigen Einfluß, durch den eine überschwenglich angelegte Dichternatur wie die Klopstocks Grenzen und Mäßigung lernte. Doch hört mit den eben erwähnten Männern die Zeit des Kultus des Horaz auf. Der abgöttischen Verehrung folgt eine Zeit der ruhigen Anerkennung und Würdigung, zuweilen auch der Unterschätzung. Goethe schätzt unsern Dichter inbezug auf technische Sprachvollkommenheit; er erkennt, daß in seinem poetischen Talent sich eine „furchtbare Realität“ zeige — „allerdings“, so fügt er hinzu, „ohne alle eigentliche Poesie“. In der That hat er denselben, wenigstens die Oden, recht wenig benutzt. Die beiden von Nauck angeführten Stellen: „Saiten rühret Apoll, doch er spannt auch den tötenden Bogen: Wie er die Hirten entzückt, streckt er den Python in Staub“ (zu II, 10, 18: „quondam cithara tacentem Suscitatur musam, neque semper arcum tendit Apollo“) und „Sah den emsigen Winzer die Rebe der Pappel verbinden“ (zu ep. II, 9 sq.: „ergo aut adulta vitium propagine altas maritat populos“) sind gewiß unbewußte Reminiscenzen und vielleicht nicht einmal direkt an die Oden des Horaz, sondern an die Phraseologie der Lyrik, wie sie durch die eifrige Lektüre des Dichters damals gäng und gebe war: zeigt doch die erste Stelle sowohl Änderung wie Weiterbildung und die zweite eine nicht bloß dem Horaz, sondern seinem ganzen Zeitalter gewohnte Metapher. Goethe wandte sich mehr den römischen Dichtern der Liebe zu, und seine „Römischen Elegieen“ sind Zeichen seiner fruchtbaren Dankbarkeit⁹. Es ist fast selbstverständlich, daß Schillers Urteil über Horaz günstiger sein mußte, als Goethes. Wie dieser in der großartigen Einfachheit seiner Schöpfungen, in dem Wirkenlassen der dichterischen Kraft mit Vermeidung aller äußeren Hebungs- und Reizmittel den Griechen be-

sonders nahe steht, so hat Schiller nach seiner ganzen Beanlagung für Rhetorik und Pathos als „Prediger der Menschheit“ einen römischen Zug in sich; so hat Schiller auch in der Art seines Arbeitens, in seinem Feilen und Glätten, in seiner Vorliebe für mythologische und gelehrte Beimischungen manche Berührungspunkte mit Horaz. Doch war derselbe nicht sein Lieblingsdichter, so gerecht er auch über den Sänger von Tibur geurteilt hat. Seine Gedichte wissen mehr von Vergil zu erzählen. Aber auch bewußte wie unbewußte Reminiscenzen an Horaz lassen sich finden und gewiß die folgenden leicht vermehren. So heißt es bei Schiller: „Um das Ross des Reiters schweben, um das Schiff die Sorgen her“; bei Horaz III, 1: „Es steigt ins Ruderschiff mit ihm und setzt sich Hinter den Reiter die schwarze Sorge“ (Geibel). Diese Personifikation: „Das Gespenst der Sorge“ wurde von nun an sogar in dem bei Horaz vorkommenden Zusammenhang typisch. Es findet sich in allen möglichen Variationen, z. B. bei Max Kalbeck:

„Du fliehst ihn nicht auf schnellen Schiffen,
Er steigt mit dir zum schwanken Bord,
Er reißt dich über Felsenriffen
Durch Sturm und Wetter rastlos fort.“

Man vergleiche ferner bei Schiller:

„Großer Thaten herrliche Vollbringer
Klimmten zu den Seligen hinan“

mit Hor. III, 3, 9: „Hac arte Pollux et vagus Hercules Enisus arces attigit igneas“, endlich Schillers:

„Deckte dir der lange Schlummer,
Dir der Tod die Augen zu?“

mit Hor. I, 24, 5: „Ergo Quintilium perpetuus sopor urguet?“ Lehrreich für den größeren Bilderreichtum der deutschen Poesie im Gegensatz zur römischen ist auch, was Nauck verglichen hat, Schillers:

„Es schwinden jedes Kummers Falten,
So lang der Lieder Zauber walten“

mit Hor. od. IV, 1: „minuentur atrae Carmine curae“. Doch möchte ich eigentliche Nachahmung hier leugnen, wie auch, da, wo es bei Schiller heißt: „Es lachen die Tempel gleich Palästen“, oder: „Der Quell eilt geschwätzig schnell hervor“; auch der Frühlingseinzug in der ersten Strophe der „Klage der Ceres“ zeigt viel Ähnlichkeit mit Horazens schwermütigem Frühlingslied ¹⁰.

Die mit Schiller und Goethe beginnende Abnahme der Verehrung des Horaz ist eine stetige, wenn auch lang-

same, geblieben, hat aber noch nicht dazu geführt, daß er weniger gekannt oder gelesen würde. Die helleren Meteore am Himmel der deutschen Dichtung haben die kleineren Gestirne überstrahlt, und nur noch für wenige würde es ein des Preises würdiges Ziel sein, den Horaz in bewußter Nachahmung zu erreichen. Platen allerdings hat sich ihn in Form und Inhalt als Vorbild genommen und durch die Marmorpracht seiner Formen es erreicht, am häufigsten unter den modernen Dichtern mit Horaz verglichen zu werden. Doch ist dieser Vergleich nur auf Äußerlichkeiten basiert; auch hat Platen nie die tiefgehende Wirkung auf seine Zeit und die darauffolgende ausgeübt, welche unser Dichter erzielt hat: in Wirklichkeit ist die Muse des Horaz verwandter mit der Uhlands, Rückerts und besonders Heines, worüber später noch manches zu sagen sein wird. Platen gehört eigentlich in dieser Beziehung noch gar nicht in die Neuzeit, sondern steht mitten in der vor Lessing und Herder liegenden Periode. Bei ihm sind nicht die Reminiscenzen aus Horaz innerlich verarbeitet — er ist nicht am Geiste dieses Dichters genährt, und von ihm durchtränkt: wir finden bei ihm jene gröbere Nachahmung, die nicht das Zeichen eines geschmackvollen Geistes ist. Daher kommen die vielen nicht mißzuverstehenden Anklänge. Ausdrücke wie: „nicht weil der Arno nagt an Hügeln“ (mordere, lambere); „Stimm geheim, o stimme deinen bergstromähnlichen, echoreichen Gesang an!“ (IV, 2; I, 12); „Da meine Muse als Begleiterin des Wahren nie dem Pöbel sich verbündet“ (III, 1, 1); „Ich rühmte den Genius, welcher besucht mich, nicht mein sterbliches, mein flüchtiges, irdisches Nichts! Weil ich bescheiden und still mich selbst für viel zu gering hielt, staunt' ich in meinem Gemüt über den göttlichen Gast“ (III, 30; I, 16, 6; III, 25). Wenn Platen ferner auffordert: „Schließst den Kreis und leert die Flaschen, diese Sommer-nächte feiernd: schlimme Zeiten werden kommen, die wir auch sodann ertragen“, atmet diese Aufforderung nicht dieselbe Stimmung, wie der zweite Teil jenes Teucerliedes, welches Gebhardi passend mit „Auswanderer“ überschreibt? Und sind nicht endlich Platens Oden an König Ludwig, in denen er „trunken des Lobes Weihungen ausgießt“, in deutlicher Rücksichtnahme auf Horazens Oden an August entstanden? — etwa wie Hagedorn geschickt Hamburger Verhältnisse römischen substituierte, wie Uz und andere das deutsche Volk mit horazisch-römischer Phraseologie apostrophierte. Auch mag hier angemerkt werden, daß beide Dichter nie müde werden, uns zu sagen, was Poesie ist; daß beide sich gern über

die Eigentümlichkeiten jenes Genres, welches sie behandeln, und über den Wert desselben aussprechen. Zu Platen stelle ich inbezug auf unverhüllte Nachahmung, wie ich sie für einen Dichter der Jetztzeit nicht mehr als geziemend ansehen kann, Chamisso. Ich führe aus der Menge der Stellen nur wenige an: „Ein Sänger war ich, wie die Vögel sind, die kleinen, die nur zwitschern ihre Tage. Der Schwan nur — reden wir von anderen Dingen.“ (Vgl. Hor. IV, 2.) „Und eurem hohen Chor war's mir beschieden — errötend fass' ich's nicht — mich anzureihen. Wohl herrlich ist es, von den Homeriden — ein Großer sprach's — der letzte noch zu sein. Ihr schmücket mit der Binde mich hienieden; ich werde nicht das Priestertum entweihn; der Ernst, die Liebe wohnen mir im Busen, und also schreit' ich zum Altar der Musen.“ (III, 1, 1; I, 1; IV, 3.) „Du, mein vertrauter Freund, mein Saitenspiel, Magst hier indes am stillen Herde hangen“ (vgl. Hor. od. III, 26).

Eine besondere Gruppe unter den neueren Dichtern bilden die Gelehrten unter diesen, wie Rückert und Geibel. Es ist erklärlich und es war für sie unvermeidlich, daß uns bei ihnen ganz offenbare Anklänge vorkommen. Darum werden wir bei diesen auch weniger klare Übereinstimmungen für bewußte Nachahmungen halten, da wir ihr Bestreben kennen, sich in die Seele aller wahrhaft großen Dichter hineinzuleben, das Menschliche aus dem Nationalen herauszuschälen, das Edle und Schöne im Inhalt auch in einer gleichwertigen Sprache wiederzugeben. Auch Horaz verdankt diesen gelehrten Dichtern oder dichterischen Gelehrten Schutz gegen die Verunglimpfung, der er bei prosaischen Naturen notwendig verfallen muß. Denn wie das Auge die Sonne nur schauen kann, weil es selbst sonnenhaft ist, so kann den Dichter nur verstehen und würdigen, in wessen Herz selbst einige Funken des wärmeren Feuers der Dichtkunst glimmen. So glaube ich, daß Rückert bei dem Liedchen: „Der Berg nahm weißen Hermelin, Weil ihm die nackte Schulter fror. O sieh des Jahrs Verwüstung an Und hole frischen Wein hervor“, Ode I, 9 vorschwebte, wo an die gleiche Situation sich die gleiche Aufforderung knüpft:

„Schau, Soraktes Gipfel
Wie von Schnee er blinkt!
Wie der Tanne Wipfel
Eisbelastet sinkt!
Wie von Frost gebunden
Starret der Ströme Lauf!
Im Kamine schüre
Lust'ge Flammen auf.

Spende goldnen Weines
 Aus Sabinschem Faß!
 Aber was nicht deines
 Amts, den Göttern laß!
 Sie gebieten und stille
 Wird's im Erlenwald,
 Den noch kurz durchtoset
 Rasenden Sturms Gewalt.“

Stadelmann.

Auch verdient von demselben Dichter das Liedchen:

„Fordre nur vom Leben zu viel nicht!
 Denn was dir not ist, giebt es mit Fug:
 Hast du das köstliche Saitenspiel nicht?
 Hafis, zur Not ist dieses genug“

verglichen zu werden mit Horazens Wunsch an Apoll (I, 31): „Nicht begehrt der Sänger Arbeit lohnende Saaten des sardinischen Marschlandes, nicht Herden, die der Stolz des heißen Calabriens sind, nicht Gold noch indisches Elfenbein, auch Landgüter nicht, an denen des Liris, des schweigenden Stromes, spiegelglatte Wogen leise dahinziehen. Wenn im Körper die Kraft, im Geiste die Frische nur bleibt, wenn der Leier Getön mir nur mein Alter verschönt, danket dir ewig im Lied fröhlich dein Sänger, Apoll!“ Denn es ist klar, daß in diesem Lied, wie in dem Rückertschen, alles Vorhergehende einzig um des Gegensatzes und der Ausschmückung wegen aufgezählt ist, um das Gebet um die Verschönerung des Alters durch die Gabe des Gesanges als das Wichtigste hervorzuheben. Wir haben also einen ähnlichen Bau, wie in jenem Uhlandschen Gedicht, in welchem die Gleichgültigkeit des „Abschiedes“ von so vielen nur geschildert wird, damit das Gedicht pointiert ausgehe:

„Von einer aber thut's mir weh!“

Solche pointierten Schlüsse, welche zugleich für die Auffassung des ganzen Gedichtes entscheidend sind und gewissermaßen das Rätsel lösen, sind sehr häufig bei Horaz. Ich erinnere an III, 19. Der Schlufsvers: „Me lentus Glycerae torret amor meae“, sagt uns, daß der Dichter ein tolles Gastmahl nur wünschte, um die Qualen seiner Liebe auf Augenblicke zu vergessen, und läßt es als wahrscheinlich erscheinen, daß Glycera eben jene „vicina seni non habilis Lyco“ war. In I, 2 liegt in dem schließenden „Te duce, Caesar“ auch äußerlich ausgedrückt, daß der Dichter sich zu diesem Resultat als dem letzten Facit aller der traurigen Faktoren durchgerungen hat. In I, 8 verrät der Schlufs, daß das Gedicht „Vergebliche Liebesmüh“ zu überschreiben ist. Wir

ahnen, daß es auch der Lydia auf die Länge nicht gelingen wird, den streitbaren Jüngling von Mannesarbeit fern zu halten. In I, 17 giebt der scherzhafte Schluß: „*immerita m que vestem*“ gewissermaßen dem Ganzen etwas Versöhnendes und mildert die zuletzt geschilderte, für unser Gefühl etwas rohe Scene. Ich möchte übrigens glauben, daß diese Scene sich auf eine Art Liebesspiel beziehe und nur der realistisch krasse Ausdruck für eine an und für sich harmlose Sache sei; wie wir ja auch das Erbrechen der Thür, das Bedrohen des Pförtners für formelhafte Wendungen in antiken Gedichten erkannt haben, formelhaft, wie manche Wendungen im „Tagelied“ und in modernen Liebeschwüren das „Sterben-wollen“. Vergleiche für das vorher Gesagte z. B. Tib. I, 10, 1 ff. und ferner Tib. I, 1, 73 u. s. w. In II, 8 enthält das letzte Wort den Grund der Freude des Dichters. In III, 15 ist daher das im letzten Verse stehende *vetulam* nicht zu ändern. Der Dichter hat dadurch gewissermaßen die Überschrift des Gedichtes geben wollen, — wenn Überschriften, wie wir sie jetzt für Horaz in so reicher Fülle haben, überhaupt antik wären. Aber das Altertum hat nie in seiner Lyrik die Kunst verstanden, die breit angelegten Schilderungen durch ein einziges Wort zusammenzufassen, nie die Stimmung des Ganzen kurz auszudrücken, nie das erregende, die Gefühlsreihe beginnende Moment klar hervorzuheben. Und IV, 13 endlich, diese volle und lebhaft ausgeführte Ausführung eines häufigen Themas, welches Catull am einfachsten wiedergiebt (c. 14). „*At tu dolebis, cum roga-beris nulla*“ schließt passend mit dem Bilde der in Asche versunkenen Fackel.

Bei den meisten der übrigen modernen Dichter möchten wir kaum mit Grund bewußte Nachahmung anzunehmen haben. Wo wir dennoch Anklänge finden im Bilde, in der Situation und in der Verknüpfung und Anordnung der Gedanken, da wirkt entweder das Geheimnis der unbewußten Reminiscenz, indem plötzlich nach langem Schlummer ein altes, vor Jahren betrachtetes Bild sich in der Phantasie wie eine neue Gestalt erhebt und sich nicht abweisen läßt, oder es treibt derselbe Zufall sein Spiel, welcher den Blitz zweimal in denselben Baum schleudert; dann ist zweier Dichter Seele von einem Tone überrascht, und je öfter wir zu unserer Freude ein altes Horazwort in einem modernen Gedanken wiedererkennen, um so mehr haben wir ein Recht, zu behaupten, daß jener ein wirklicher Dichter war und daß Dichterworte den Fluch der Zeitlichkeit nicht mit uns teilen. Und haben jene Parallelen auch keinen Wert für die Ge-

schichte der Wirkung des Dichters, so sind sie doch nicht bloß interessant, sondern auch lehrreich für die schönere, kongeniale Übersetzung einer Dichterstelle. Und gerade für die pathetische Dichtung der Römer müssen wir besonders darauf achten, daß wir die Poesie durch eine Prosa im Festkleide wiederzugeben haben, daß die Feierstimmung, in der römische Dichter sich bei ihren Entwürfen befinden, nicht durch ein weniger getragenes Wort entweiht und eine lächerliche Mischung erzeugt werde. Wie dem römischen Redner eine *Grandezza*, eine „*gravitas*“ notwendig war, die für uns zu viel des Gezwungenen und Gemachten haben würde, so ist der römische Dichter zumeist ein „*musarum sacerdos*“, mehr wie der deutsche und der griechische, worauf die Übertragung gebührend Rücksicht zu nehmen hat. Für „*fuga temporum*“ (III, 30) bietet Grillparzer: „Die Flucht der [nimmerstillen] Zeit“, für „*dulcium mater sacra cupidinum*“ (IV, 1) Mörike das schönere Oxymoron: „Liebesschauerlust“. Den Scherz in „*quamquam Socraticis madet sermonibus*“ (III, 21) und zugleich die einzig entsprechende Bedeutung des „*madet*“ lernt man am besten kennen durch die Vergleichung mit jenen Worten Mirza-Schaffys:

„Fürcht nicht, daß ich in das Gemeine
Und Rohe mich vertiefe,
So lange ich von gutem Weine
Und guten Witzen triefe.“

Bei „*fabulosus Hydaspes*“ (I, 22) fiel mir Freiligraths „Des Niger rätselhafte Flut“ ein, und bei dem Horazischen „*quavis redeant in aurum tempora*“ (IV, 2) — „Wenn auch ins alte Gold kehren die Zeiten“ — eine ähnliche Kürze bei Felix Dahn im „Kampf um Rom“: „Und wenn die Sonne zu Golde gegangen“; derselbe Verfasser spricht vom „verwelschten Hofe“, was ich mir für „die am Reigentanz sich erfreuende Hofburg“ (IV, 6) merkte. Bei jener schönen Personifikation in der Sehnsuchtsode (IV, 5), wo die alte Mutter auf den „neidvollen“ Südwind schilt, weil er ihr den Sohn, den geliebten, nun schon länger als Jahresfrist fern über dem Meere festhält, gedenke ich einer nicht minder schönen Stelle in Hamerlings „*Aspasia*“: „Als wollte er mit dem Odem der eigenen Brust das zögernde Segel beschleunigen“. Bei der Schilderung des Friedens in demselben Gedicht, wo es heißt: „Das Rind wandelt behaglich durch die Fluren und Ceres spendet ihren Segen“, denke ich an Reginens Friedensschilderung in Freytags „*Geschwister*“: „Auf den Feldern blüht der Weizen und die Böcklein

springen lustig in der Herde. Friede, Friede soll sein im deutschen Lande!“ Für „lene caput“ in I, 1 erinnere ich an Vischers „Und das Kätzlein auf dem linden Kissen“. Sehr ähnliche Gedanken fand ich endlich bei Grillparzer in der „Werbung“:

„Gold hab' ich nicht aufzuweisen,
Aber Lieder zahlen auch,
Will dich loben, will dich preisen.
Wie's bei Dichtern heitrer Brauch.“

Es ist das derselbe Gedanke, wie Horaz ihn in der Einleitung zu IV, 8 ausspricht. Derselbe Grillparzer rief aus, als er vor dem pathetischen Gehalte der Medeiasage erschrak:

„Halt ein, Unselige, halt ein!
Wohin verlockst du mich?
Über Berge bin ich gekommen,
Durch Schlünde dir gefolgt;
Kein Pfad ist, wo ich trete, keine Spur —
Fern herauf tönt die Menschenstimme“ u. s. w.

So erschrak auch Horaz, als er sich vornahm, in neuer (der alcäischen) Form die Großthaten des Cäsar zu feiern (III, 25). Von Uhland stelle ich zwei Stellen hierher. Im Bertran de Born heißt es am Schluß: „Deines Geistes hab' ich einen Hauch verspürt“, was man mit IV, 3 vergleichen möge. Sodann bedient sich der gleichen Phraseologie der Lyrik wie Horaz (IV, 15) (auch Tibull und andere römische Dichter) Uhland, wenn er singt:

„Einmal atmen möcht' ich wieder
In dem goldnen Märchenreich;
Doch ein strenger Geist der Lieder
Fällt mir in die Saiten gleich.“

Auch bei Leuthold wage ich nicht zu entscheiden, ob er in der Strophe:

„Der Ruf des Ruhms mit dem Sirenenschalle
Lockt mich nicht mehr — es hangen längst die guten
Tonwaffen ungebraucht in meiner Halle“

Horazens (III, 26)

„Nunc arma defunctumque bello
Barbiton hic paries habebit“

mit Bewußtsein nachahmte. Jedenfalls ist die „Tonwaffe“ hier die „kriegsmüde Laute“, da „arma“ sich nur auf die später erwähnten Blechinstrumente ungestümer Liebhaber beziehen kann. — Endlich mag hier für I, 5 die Frei-

ligrathsche Übersetzung von „will you come to the bower“:

„Willst kommen zur Laube, so schattig und kühl,
Da dienen uns Rosen voll Taues zum Pfühl“

erwähnt werden.

Eine ganz besondere Stelle in diesem Kapitel verdient Heinrich Heine. Man sollte das nicht erwarten. Daß er Horaz kannte, ist zwar natürlich. Alle Gebildeten — und dazu müssen unsere Dichter gehören, wenn auch nicht mehr zu den „Gelehrten“ (docti) wie im Altertum — kennen ihn und es finden sich auch bei Heine in den prosaischen Schriften wörtliche Citate aus ihm. Aber doch erfahren wir nie von Heine, daß er Horaz lieben oder schätzen gelernt habe — und an Selbstbekenntnissen hat er es doch nicht fehlen lassen. Auf dem damals halb französischen Gymnasium seiner Heimat ist gewiß auch nicht große Verehrung für unseren Dichter geweckt worden. Übrigens sind auch der Stellen, in denen man von eigentlicher Nachahmung reden könnte, sehr wenige. Sie sind von Nauck und Gebhardi gesammelt und glücklich verwertet worden. Ich erinnere an „rara lacrima“ in IV, 1, während wir bei Heine von einer „einsamen Thräne“ hören, an „quid amplius vis?“ so daß Horaz die Priorität des bekannten Wortes des ungezogenen Lieblings der Grazien: „Mein Liebchen, was willst du noch mehr?“ für sich in Anspruch nehmen dürfte, an „auritae quercus“, während Heine uns erzählt: „jedes Blatt hat ein grünes Ohr“, an „decertantem Aquilonibus“ (I, 3), während Heine dieselbe mythische Vorstellung bietet in:

„Mein Ruf verhallt im tosenden Sturm,
Im Schlachtenlärm der Winde;
Es braust, es pfeift und prasselt und heult,
Wie ein Tollhaus von Tönen.“

Besonders glücklich ist die Vergleichung von IV, 10 mit Heines:

„Es liegt der heiße Sommer
Auf deinen Wängelein;
Es liegt der Winter, der kalte,
In deinem Herzchen klein.
Das wird bei dir sich ändern,
Du Vielgeliebte mein!
Der Winter wird auf den Wangen,
Der Sommer im Herzen sein.“

Der Unterschied besteht hier nur darin, daß der römische Dichter das Bild konkreter ausführt und in jener Zeit, wo

die Ligurinus-Gedichte entstanden, den pointierten Schluß noch nicht finden konnte. Auch fordert Heines:

„Ich wollt', meine Schmerzen ergössen
Sich all' in ein einziges Wort,
Das gäb' ich den lustigen Winden,
Die trügen es lustig fort“

geradezu zu dem Vergleich mit Hor. I, 26 heraus, wo der Dichter, beseligt durch der Musen Freundschaft, sein Trauern und Sorgen die kecken Winde ins Cretermeer tragen heißt, einzig besorgt, seinem Freunde einen Kranz zu winden. Und doch — möchte ich hier nicht an eine bewußte Nachahmung denken. Wie Horaz an dieser Stelle nicht gerade einem besonders originellen Gedanken Ausdruck gab — man vergleiche Lygdamus IV, 4: „et quodcunque mali est et quidquid triste timemus, in pelagus rapidis evehat amnis aquis“ —, so ist auch Heines Ausdruck nicht ein ihm besonders eigentümlicher. Der Wind ist oft genug Briefbote der Dichter in Schmerz und Freude. So sagt Lenau: „Ergreif es, Sturm, mit deinem Wüten und streu die Lappen in die Welt“, so Uhland: „Gieb ein fliegend Blatt den Winden! Muntre Jugend hascht es ein!“ Was ferner das Epitheton bei „Wind“ betrifft, so liegt doch wohl eine große Kluft zwischen dem „protervi“ bei Horaz und dem „lustig“ bei Heine. Bei jenem hat es noch etwas von dem Epitheton ornans oder perpetuum der episch gefärbten Oden: wie das „creticum“ das „mare“ nur individualisiert und ziert, so sind die „protervi“ nicht notwendig für den Sinn des Gedichtes. Aber bei Heine dient das Epitheton, zumal in seiner Wiederholung, dazu, die Disharmonie des Dichters, der sich in der Natur selbst gehöhnt sieht, zu malen; denn gemartert und gequält von der Musen Gnade will der moderne Dichter des Welt-schmerzes durch die lustigen Winde das schmerzerfüllte Wort in den Traum der Geliebten getragen sehen. Der Ton also der beiden Gedichte ist ein völlig anderer und von bewußter Nachahmung gewiß nicht die Rede; auch selbstverständlich dann nicht, wenn das Adjectivum: „süß“ und andere die Empfindung ausdrückende Adjectiva bei beiden Dichtern bekanntlich eine große Rolle spielen. Aber dennoch ist die Ähnlichkeit, die unbewußte, auf gleichartiger Natur- und Geistesanlage beruhende, zwischen Horaz und Heine so groß, daß, wenn überhaupt ein Vergleich zwischen einem antiken und einem modernen Dichter wegen der prinzipiellen Verschiedenheiten möglich wäre, man bei diesen beiden dazu versucht sein könnte. An den verschiedensten Stellen des Buches wird von dieser Gleichartigkeit die Rede sein, und

soll hier nur das Allgemeinste gegeben werden. Man führt als Eigenschaften der Poesie Heines an: schlichte Naivetät, schalkhaften Tiefsinn, epigrammatisch-humoristischen Schluß. Das erste werden wir bei einem römischen Nicht-Volksdichter nicht erwarten dürfen, vom zweiten die Schalkhaftigkeit wenigstens entschieden zugeben müssen, und das dritte als beiden in der That gemeinsam hinstellen. Ja! auf Horaz scheint mir „humoristisch-epigrammatisch“ noch besser zu passen als auf Heine, bei dem ich statt Humor oft nur scharfe, kritische Beobachtung ohne jegliche Beteiligung des Herzens erschauere. Ein bekanntes Beispiel, wie Horaz in Heinescher Manier jäh und unerwartet alle unsere Illusionen zerstört, nachdem er soeben in unserer Brust die Saiten der Wehmut hat anklingen lassen oder die edelsten Gefühle hervorgerufen hatte, bietet Epode II: sechsundsechzig Verse voll der glühendsten Begeisterung für die schön geschilderten und tief empfundenen Freuden des Landlebens, und zwei Schlußverse, welche besagen, daß diese Begeisterung nur ein kurz verfliegender Rausch für den war, dem das Glück der Zufriedenheit fehlte! Wir berühren hier einen Lieblingsgedanken unseres Dichters. Auch I, 1 sehen wir den Kaufmann die Ruhe und die Fluren seiner Heimat preisen, als die Sturmwolken das Boot umschauern, — doch sogleich darauf bessert er das lecke Floß aus, denn er vermag nicht bescheidene Verhältnisse zu ertragen. Auch III, 29 zeichnet der Dichter mit wenig Strichen jenes ihm so widerliche Bild, wie die Kaufleute, als der Mast vom Sturmwind brüllt, auf den Knien liegen, heulen und mit Gelübden feilschen! Sind ihm doch die Kaufherren überhaupt als Typus der Gewinnsucht zuwider, worin er wieder mit Heine und dem anderen Satiriker jener Zeit — Börne — zusammentrifft. Weniger sarkastisch, aber satirisch und scherzend erweist sich der Dichter, wenn er I, 4 die über dem Boden schwebenden Nymphen mit dem plumpen, hinkenden Feuergott zusammenstellt, nicht ohne auch in die Musik des Schwebetanzes der Nymphenchöre durch „quatiunt terram“ eine kleine realistische Dissonanz gebracht zu haben; wenn er I, 6 von den Kämpfen feuriger Mädchen spricht, doch ihre beabsichtigte oder unbeabsichtigte Ungefährlichkeit mit dem Zusatz: „sectis unguibus“ kennzeichnet; wenn er I, 16 von den furchtbaren Wirkungen des Zornes bei Göttern und Helden spricht — nur um ein „blutiges Epigramm“ gegen eine Schöne zu entschuldigen; wenn er I, 31 eine Episode benutzt, um seinen und der „Götter Lieblingen“, nämlich den Kaufleuten, wieder einen Hieb zu versetzen; wenn er II, 8 von den „geizigen“ Vätern der lockeren

Burschen spricht; wenn er III, 16 den „Goldregen“ durch „pretium“ karikiert; wenn er III, 17 zu sagen wagt: „Hochadliger, hochedler Lamia! Morgen wird's Regenwetter!“ — wenn er III, 20 uns den Kampf zweier feuriger Liebhaber schildert, um uns das Objekt des Kampfes als ein gleichgültiges, schönes, in olympischer Ruhe dabeistehendes Subjekt darzustellen; wenn er III, 26 uns plötzlich mit dem Wunsche überrascht: „Triff doch einmal, Chloe, die Übermütige!“ nachdem er uns vorher hatte glauben machen wollen, daß er jetzt gegen alle Liebe gleichgültig sei; wenn er III, 27 Galathea auch selbst den wilden Tieren gegenüber auf möglichst große körperliche Schönheit sinnen, sich gewissermaßen zum Tode putzen läßt; wenn er endlich III, 29 von den Liebhabern der seligen Roma annimmt, daß sie ihre qualmende Pracht (fumum et opes) bewunderten. Und woher kommt diese im Laufe der Untersuchung noch immer deutlicher hervortretende Ähnlichkeit im Ton und in der Anlage? Dieser Sarkasmus, dieses Herausfühlen des Lächerlichen, dieses Andeuten durch bloße Gegenüberstellung — ist ein spezifisch römischer Zug, der sich schon in der alten Zeit vielfach, z. B. in den „fescennini“ offenbarte. Auch heute noch scheint dem italischen Volke dieser Zug eigen. Lorenzo Stecchetti ist ein italienischer Heine, und unser deutscher Heine ist von keinem Volke so vortrefflich, so voll und ganz übersetzt und verstanden worden, als von dem italienischen, die in Männern wie Zendrini und Carducci nicht bloß kenntnisreiche Übersetzer, sondern auch ähnlich angelegte Naturen besitzen. Wer weiß, ob nicht diese Ähnlichkeit zwischen Horaz und Heine mitgewirkt hat, jenen Triester Professor auf den scherzhaften Gedanken zu bringen, Horaz für einen Juden zu erklären. Denn daß bei Heine nicht alles ganz deutschen Ursprungs ist, wird man wohl einräumen müssen. Aber — ich sagte schon oben, daß Vergleiche etwas Mißliches hätten; und auch zwischen diesen beiden Dichtern ergeben sich leicht ebenso viele Verschiedenheiten, als wir Ähnlichkeiten gefunden haben. Heine gehört zu jenen fünf Sängern des Weltschmerzes: Horaz kennt dieses trübe und grundlose Wühlen im Schmerze nicht. Es mußte überhaupt erst das dichterische Subjekt jene Hülle lockern und sprengen, indem es sich mit prometheischem Trotz auf sich selbst besann und lernte, daß es keinem Gott seine poetische Hütte verdanke und seinen Künstlerherd, dessen Feuer doch nur die Glut des eigenen Herzens ist, die jetzt in dunkelroter Lohe der Leidenschaft entflammt, jetzt in satirischen Garben und Funken sprüht oder ein humoristisches Wechsellicht über die Welt flackern

läßt. Heine hat den Ton des Volksliedes erlauscht; er hat es, wie keiner, verstanden, das Aufkeimen der Neigung, das Darbieten des Herzens auf Parallelvorgänge in der Natur zu beziehen. Aber er hat auch durch Frivolität und Schädigung des sittlichen Ernstes einen verderblichen Einfluß geübt — und so möchten wir dem Horaz unrecht thun, wenn wir ihn den römischen Heine nennen würden¹¹.

Wie steht es nun mit den Gelehrten unserer Zeit und ihrer Schätzung des Horaz? Es ist hierin nicht ganz derselbe Gang wahrzunehmen, wie er sich in der Nachahmung desselben bei den Dichtern zeigte. Zwar jene Scaliger, welche lieber Ode III, 9 gedichtet haben wollten, als Könige von Arragonien sein; jene Mitscherlich, welche Carm. saecul. für das süßeste aller Gedichte erklärten; jene Männer der alten Schule, die mit Interjektionen über die Schönheit seiner Figuren den Raum für die Erklärungen füllten: — jener Männer Zeit ist vorüber, wie die der Ramler und Uz; aber ihre Ansichten finden sich im Grunde noch wieder bei jenen großen Gelehrten, welche mit einem hohen Urtheil von der GröÙe und Klassicität der Horazianischen Poesie an diese herantraten und, als sie dieses nicht bestätigt fanden, alle die Fehler und Sünden den unschuldigen Mönchen oder den geschmacklosen Grammatikern einer auf Horaz sehr bald folgenden Zeit in die Schuhe schoben. Und da sie nicht von ihrer Ansicht lassen wollten, schrakten sie nicht vor der schweißtreibenden cyklopischen Arbeit eines sehr subjektiven Änderns, Zerrens, Brechens, Leimens zurück. Manche mag auch wohl Unkenntnis des Wesens der Poesie und der lyrischen Gesetze zu solcher fruchtlosen Arbeit getrieben haben und es ging ihnen wie jenem Herrn Span, der Goethe als Lyriker korrigieren wollte und das herrliche „Füllest wieder Thal und Busch“ u. s. w. verwässerte. Die Zeit auch dieser Männer ist vorüber. Die Überlieferung des Horaz hat sich als eine vortreffliche herausgestellt, und nur in Kleinigkeiten, wo ein absichtsloses Verlesen möglich war, kann die korrigierende Hand des Gelehrten decent nachhelfen — und auch dazu würde weniger Gelegenheit sein, wenn der „codex Blandinius vetustissimus“ nicht nach der ersten flüchtigen Kollation des ehrlichen, aber beschränkten Cruquius¹² durch Brand vernichtet worden wäre. Alle Strophen und fast alle Gedichte sind so, wie wir sie haben, Horazianisch, wenigstens schon in der unmittelbar auf sein Ende folgenden Zeit für echt gehalten worden. So sind also die Urtheile jener Männer, weil sie auf falschen Prämissen beruhen, für uns nicht maßgebend. Dagegen erfordert unsere

Kritik, was Teuffel, ein um Horaz hochverdienter Gelehrter, über ihn geurteilt hat. Dieser nennt ihn in einer Jugendschrift „eine Puppe“, die der deutschen Poesie in ihrer Kindheit vortreffliche Dienste geleistet habe, die aber von der erwachsenen und erstarkten eben in den Puppenwinkel zu verweisen und als bloßes Andenken aufzubewahren sei. Dieses Urteil ist zu hart. Das fühlte Teuffel selbst. Als er dreißig Jahre später noch einmal — zum letztenmale — sich über unseren Dichter äußert, ist er weit milder, aber er verharret in der Ansicht, daß es ein Rost des Schulvorurteils sei, wenn in Horaz ein großer Dichter gesehen werde. Man fände neben vielen Beweisen von sorgfältiger Arbeit und künstlerischem Takte doch nicht selten auch Schwaches, Gezwungenes, Prosaisches; wir müßten uns doch leider in einem zu engen Kreise von Gedanken und Wendungen bewegen. Mit Uhland, Heine, Lenau, ja selbst mit Rückert halte Horaz den Vergleich nicht aus, geschweige denn mit Goethe, Schiller oder Byron. Dieses Urteil ist später dann von Lucian Müller nach der günstigeren Seite hin vielfach rektifiziert und von Kießling in Einzelheiten modifiziert und nachgewiesen worden. Auf die Ansichten dieser Gelehrten werden wir vielfach im Laufe der Untersuchung eingehen, halten es aber doch für angezeigt, einige Sätze aus der Abhandlung des letzteren schon hier anzuführen. Kießling glaubt an keine fremden Interpolatoren und mit Recht — diese Ansicht scheint mir überhaupt (und nicht bloß bei Horaz) schon viel zu lange wucherndes Unkraut gezeitigt zu haben —; doch sei Horaz sein eigener Interpolator gewesen. Es bestehe ein Widerspruch zwischen der von den äolischen Dichtern geschaffenen Form des subjektiv quellenden Liedes und der unbeteiligten objektiven Ruhe des römischen Nachdichters. Man dürfe nicht immer wieder an jedes einzelne Gedicht mit der Voraussetzung herantreten, als sei es notwendigerweise aus der Wirklichkeit einer bestimmten selbstdurchlebten Situation heraus empfangen und geboren. Seine Lyrik sei keine echte Gelegenheitsdichtung. Es fehle die Stärke, die Einheitlichkeit der Empfindung, der ungehemmte Fluß; es herrsche Absichtlichkeit der Komposition, bewußtes Aufsuchen der Motive, mühseliges Arbeiten und Feilen. — Diesen Ansichten der Gelehrten gegenüber sehen wir unsere Aufgabe darin, wesentlich den Inhalt der Horazischen Poesie zu analysieren, soweit dies bei einem lyrischen Werke möglich ist; denn ein lyrisches Lied kann man nicht, wie ein Gebäude, auseinandernehmen und wieder zusammensetzen, auch nicht, wie einen Medizintrank, zusammenmischen; es

schwebt über demselben, wie über dem Weine die Blume, jener Duft, welcher nicht zu analysieren und zu begreifen ist, sondern nur empfunden werden kann. Wir sehen unsere Aufgabe darin, anzugeben, worin der Dichter seine Meisterschaft suchte, was er erreichen wollte, wie weit er es erreicht hat, wie weit er es bei dem Charakter seines Volkes, den Zuständen seiner Zeit erreichen konnte, wie weit die Lyrik nach denselben Gesetzen beurteilt werden kann wie Prosa oder epische Poesie, welche Anschauungen wir erwarten und von welchen wir uns lossagen müssen, um den Horaz als Dichter seiner Zeit begreifen und gerecht beurteilen zu können, um endlich daraus zu erkennen, in welchen seiner Eigenschaften sein Recht auf Klassicität beruht. Es ist hier gleich hervorzuheben, daß unser Urteil sich nicht allzu weit von dem jener Gelehrten entfernt, daß es namentlich den Ansichten L. Müllers nahesteht: auch wir wollen den Horaz weder zu der Höhe eines Schiller erheben, noch zu einem sklavischen Nachahmer erniedrigen, — nur ist unser Standpunkt ein anderer. Es ist aber auch natürlich, wenn unser Urteil dann milder wird und sich in milderem Worten äußert. Zur Milde aber sind wir bei Horaz verpflichtet und berechtigt. Er hat seine Freunde gebeten, nicht bloß die Wahrheit zu sagen, sondern auch milde zu urteilen. Auch sang er in dem liederarmen Rom, in dem großer Vertiefung des Inneren abholden, dazu nicht musikalischen, sondern plastischen Altertum. Er war sich auch stets bewußt, daß der Flug seines Geistes ihn nicht dem Schwane gleiche, sondern der Biene, welche mühevoll Thymian sammelt, und er gesteht es nicht einmal, daß er — ein kleiner Dichter — Gedichte von mühevoller Arbeit forme. Darum ruft er die kecke Muse, die nach größeren Triumphen verlangend ihn in sonnennähere Regionen zu entführen gedenkt, so oft (II, 1):

„Doch weiter nicht in ceischem Schmerzensschrei,
 O Muse! Deine Laute liebt heiteren Klang.
 Komm, stimme in Dionens Grotte
 Lieber, wie sonst, deine sanften Weisen.“

Geibel.

Denn auch seine Gedichte sollen nur sein, was Uhland von seiner Sammlung sang:

„Lieder sind wir nur, Romanzen,
 Alles nur von leichtem Schlag.“

Darum spricht er so oft von der Geringfügigkeit und Enge seiner Stoffe, darum nennt er sich so oft „minderen Pfundes

Verwalter“ (Grillparzer inbezug auf sein Verhältniß zu Goethe) nicht bloß im Vergleich mit der heiße Liebesglut in die Saiten hauchenden Sappho, dem mit dem goldenen Plektron markig anschlagenden Alkäus, dem in entfesselten Rhythmen bergstromgewaltig dahinstürzenden Pindar, sondern auch im Verhältniß zu dem Epiker Antonius (IV, 2). So darf man mit Recht von Horazens Bescheidenheit sprechen. Dagegen scheinen allerdings die beiden selbstbewußten Lieder am Schlusse des zweiten und dritten Buches zu sprechen. Wir wollen dieselben nicht durch die darin ausgedrückte Opposition entschuldigen oder dadurch, daß sie gewissermaßen einen Rechenschaftsbericht enthalten, auch nicht dadurch, daß deutsche Dichter ganz ähnlich aufgetreten sind — Goethe: „Es kann die Spur von meinen Erdentagen Nicht in Äonen untergehen“; Heine: „Ich bin, ein deutscher Dichter, Bekannt im deutschen Land; Nennt man die besten Namen, So wird auch der meine genannt“ —; wir wollen dieses Selbstlob rechtfertigen durch das formelhafte, gewohnheitsmäßige Gewand, welches dasselbe bei allen gleichzeitigen römischen Dichtern angelegt hatte¹³. Sind doch nicht bloß die Gedanken über den Nachruf gleich, sondern auch teilweise die Worte dafür herkömmlich. Das gilt besonders von III, 30. Auch hat der Dichter nicht sein ganzes Verdienst genannt oder auch nur gekannt. Er vindiziert sich eigentlich nur ein metrisches Verdienst: daß er als erster das lesbische Lied italischen Weisen vermählt habe, — und damit stimmt, daß er auch sonst von „nova, inaudita, indicta carmina“ und IV, 9 von „verba“ spricht: „non ante volgatas per artes socianda chordis“. So groß dieses Verdienst immerhin sein mochte, so großes Verständnis und Gefühl er durch die planmäßige, von Buch zu Buch sich steigernde Festigkeit in der Abweichung von den griechischen Originalmetren zeigen mochte: — wir erkennen doch als das größere Verdienst an, daß er auch inhaltlich dem Alexandrinismus mit seinen erkünstelten und erlernten Gefühlen entgegenarbeitete und in seinen Poesieen den Geist sittlicher Läuterkeit und einer patriotischen Gesinnung stets wahrte. Bei solcher Bescheidenheit unseres Dichters ist uns sympathischer als Teuffels kaltes Urteil Fritzsches — Verliebtheit. Ihm besonders und Nauck, jenem feinsinnigen Manne, der die unter dem Schutte und Staube gelehrter Noten vergrabenen Blumen der Horazischen Dichtung mit kunstverständiger Hand an das Sonnenlicht führte, dankt es der Dichter, wenn auch die Söhne des starrenden Germaniens auf den lesbischen Takt horchen und einstens auch im späten Alter noch mit Stolz

ausrufen: „Auch ich ward unterwiesen in den Weisen des Sängers Horaz!“ Und das ist ein gewaltiges Resultat! Einen fremden Lyriker zu lieben und diese Liebe sich für das ganze Leben zu bewahren — ist ebenso schwer, wie eine glückliche Ehe zwischen zwei Menschen, von denen der eine ein Ausländer, mit fremdem Gesichtstypus, von anderer Religion, von verschiedenen Interessen und Ansichten ist.

b. Die Einheit der Gedichte.

Unter allen Vorwürfen, die man der Poesie des Horaz gemacht hat, wiegt keiner so schwer als der, daß es den Gedichten häufig an Einheit fehle; daß die Komposition etwas stoßweise Vorwärtsschreitendes, etwas Abgerissenes habe; daß es möglich sei, die einzelnen Elemente, meistens Strophen, ohne Schaden für das Ganze auszuscheiden, als könne man die dialektischen Fäden noch sehen und erkennen, als könne man sie in der Gedankenfabrik hinüber- und herüberschnurren hören. Wenn der Vorwurf allgemein ausgesprochen wird, ist er unberechtigt. Man muß nur nicht mit falschen Anforderungen kommen. Das Wesen eines lyrischen muß unterschieden werden von dem eines rednerischen Kunstwerkes. Die doppelte Natur eines lyrischen Gedichtes: die rednerische und musikalische, gestattet ihm eine gewisse Freiheit. Als Rede ist es fähig, abstrakte Ideen auszusprechen, als Musik sich mehr an die Phantasie zu wenden. Darum ist auch die Einheit eines lyrischen Gedichtes nicht allein und einzig Frucht einer Verstandesthätigkeit — auch das Gefühl und die Empfindung hat danach zu suchen; denn sie ist immer nur eine Einheit der Stimmung und des Tones, und die Empfindung bleibt immer der Kern, an den die krystallinen Gebilde der Poesie sich ansetzen. Es ist für diese Frage auch von Wichtigkeit, welcher Gattung von Liedern ein Gedicht angehört. Die „Ode“ mit ihrer breiten Anlage, mit ihrer historischen Form, welche Pindar begründet hat, umschließt mit ihrem Strom kleinere Inseln und Felsen: oft sehen wir den fließenden Strom nicht; bald scheint er versandet, bald fließt er tief unter dem Schlamme — aber er tritt wieder hervor und gleicht noch demselben, der durch Geröll und Gestein sich mühsam hindurcharbeitete. Über der Ode schwebt die einheitliche Empfindung, welche den Dichter begeisterte, wie der Hauch, der die Wasser belebt und sie vorwärts treibt, ohne daß er aufdringlich uns be-

lästigte. Wollte man den Odendichter in das Prokrustesbett des inneren Zusammenhanges spannen, — was müßte man ihm rauben! Es wäre ähnlich, als wollte man dem Baume die Äste und Blätter rauben, um ihn bewundern zu können. Anders steht es mit der Einheit in Briefen. Ich meine Gedichte wie I, 7, welche deutlich auf eine Anfrage antworten. Nach der Natur des Briefes, nach der Sitte der Römer, speziell Ciceros, auf den zur Beantwortung vorliegenden Brief genau Rücksicht zu nehmen, womöglich nur die Worte zu ändern, um die Antwort zu geben, — müssen sich gewisse Teile aussondern, die nur in laxem Zusammenhange stehen; aber eine gewisse Einheit der Stimmung muß auch den poetischen Brief beherrschen, — oder es ist Prosa in poetischer Form, wie wir sie ja aus der deutschen Litteraturgeschichte zur Genüge kennen. Schwer zu finden und schwer in der Idee des entwerfenden Dichters sie zu gewinnen ist die Einheit auch in bloßen Reflexions- und didaktischen Liedern, — aber auch die einzelnen Vorschriften müssen als unter einem höheren Gesichtspunkt gedacht erkannt werden. Wir müssen auch durch sie in die Seele des Dichters blicken können; auch sie müssen ein Stück Herz enthalten. Nur jene kleinen Liedchen wie I, 20, jene Zettelgedichte mögen der Einheit entraten dürfen, aber sie sind auch nicht eigentliche Poesie, sondern nur Füllsel — wie sie sich in modernen Gedichtsammlungen verhältnismäßig viel zahlreicher finden. Nun finden sich aber ferner einige antike Eigentümlichkeiten, welche uns das Finden des roten Fadens erschweren. Alle Poesie ist Feindin der Hypotaxe, der grammatischen Periode. Konjunktionen sind wie Präpositionen und Partikeln blasse, bildlose, blutarme Geschöpfe, mit denen die wahre Dichtung in Feindschaft lebt. Für die Lyrik besonders sind sie tödlich. Und wenn auch die römische Poesie noch der verbindenden Partikeln und der Konjunktionen mehr hat wie die deutsche, so haben wir doch auch in jener nicht die bequeme Einrichtung der grammatischen Periode, in welcher der Schriftsteller für uns so angenehm in den Nebensatz bringt, was nebensächlich ist und in den Hauptsatz das schließliche Ziel seiner Gedanken. Dafür haben wir hier die rhythmische Periode. Wir müssen selbst entscheiden, was mit unterdrücktem Ton zu sprechen ist und was den Hochtönen erhält. So ist in III, 1 begründender Nebensatz Strophe 2; Strophe 3 bis „major“ konzessiver Nebensatz, und der Hauptsatz folgt mit „aequa lege Neccesitas“. So ist „regum timendorum in proprios greges“ ohne Wert für sich allein und soll nur das zweite Glied erhöhen; so ist III, 5 „caelo tonantem —

regnare“ ohne Betonung zu sprechen. Ja, wenn es noch immer so einfach wäre wie in den angeführten Stellen; aber nun verlangen auch oft die begründenden, vergleichenden, des Gegensatzes wegen angeführten Sätze wieder ihre breite Ausführung; sie reizen, sei es durch sich selbst, sei es durch eine mythologische Notiz, des Dichters Phantasie, — und so wird der Faden verworrener und nur mühsam weiß man ihn wieder zu finden. So ist III, 27., 1—24 nichts weiter als das einfache: „Glückliche Reise! Denn du verdienst es: aber Gefahren harren dein!“ Aber III, 27 und das in Form und Inhalt sehr ähnliche III, 11 bezeichnen auch keinen Höhepunkt der Poesie des Horaz. Sie ermangeln des kunstvollen Strophenbaues und ich weiß nicht, ob sie nicht in ihrer Anordnung vielleicht etwas Formelhaftes haben, zumal III, 27 in der genauen Schilderung der abergläubischen Gebräuche noch stark an die Epodenzeit erinnert. Denn daß beide mit einer begründenden Episode schließen, III, 11 mit einer Rede, III, 27 mit einer Erzählung, ist für eine nähere Verwandtschaft nicht entscheidend. In eine Rede das Gedicht verlaufen zu lassen, ist fast Sitte des Horaz und außerordentlich häufig. Auch in diesen Fällen ist die Rede immer der Hauptidee untergeordnet zu denken, und nur ihre breite Ausführung hindert oft für unser Gefühl den Eindruck der Einheit. Man vergleiche den Brief I, 7. Es sondern sich zwei Teile, oder wenn man die Rede als ein Ganzes für sich rechnet, drei Teile dem Verstande aus; aber für das Gefühl klingt durch alle die Teile und giebt ihnen die richtige Stimmung der Gedanke: „Weilst du im adlerglänzenden Lager oder in Tiburs schattiger Au: wo du auch seist — es lässet sich trinken, es läßt sich vergessen vergangenes Leid.“ (Obwohl ich dies als Sitte des Horaz anerkenne, kann ich doch IV, 4, 73 — 76 die letzte Strophe nicht als zur Rede des Hannibal gehörig betrachten. Ist die Lesart des Cod. Bland. vetust. „perficiunt“ für „perficient“ richtig, woran ich nicht zweifle, dann ist der Tempuswechsel für Hannibal ungerechtfertigt. Auch hat Hannibal bis zu jener Zeit keine Veranlassung, von dieser Allgewalt der Claudier zu reden. Endlich ist der Relativsatz „quas defendit et curae expediunt“ als Abschluß sehr matt, „benigno“ und „acuta belli“ im Munde des Hannibal sehr auffällig. Diese letzte Strophe muß sich auf das im Anfang geschilderte Unternehmen des Drusus beziehen, von dessen Erfolg der Dichter bisher noch nichts gesagt hat. Ich lese daher: „Nil Claudiae non perficiunt manus, quas et benigno nomine Iuppiter Defendat et curae sagaces Expediant per acuta belli“ mit

jener Wendung zum Optativ, wie bei Homer so häufig, z. B. Odyss. 13, 40: „ἤδη γὰρ τετέλεσται ἃ μοι φίλος ἤθελε θυμός, πομπὴ καὶ φίλα δῶρα, τὰ μοι θεοὶ Οὐρανίωνες ὀλβία ποιήσειαν“, auch Carm. saecul., v. 26.) Noch eine Eigentümlichkeit des antiken Gedichtes mag beim Kapitel von der Einheit erwähnt werden. Wie die Alten bei ihrer rhetorischen Anlage in einer für uns ungewöhnlich häufigen Weise Reden mit und ohne Ankündigung (vgl. Epode IV, 11—20 mit Schillers „Und würfst du die Krone“ im „Taucher“) in das Gedicht aufnehmen, so pressen sie auch kleine Dramen in die Form des lyrischen Liedes und schrecken selbst vor Zeitintervallen in demselben nicht zurück. So steht es mit dem Monolog des Dichters in I, 27. Vor „Ah miser“ im Vers 18 ist eine Pause. Hier erfolgte die Antwort, deren Inhalt wir aus den folgenden Betrachtungen entnehmen. So ist es ähnlich im Gedicht III, 19, wo zwischen Vers 8 u. 9 ein Zeitintervall anzunehmen ist. Und wozu hätte er auch die Zurüstungen, welche ohne Wert für das Ganze waren, erst beschreiben sollen? Auch III, 26 ist ganz dramatisch und für ein undichterisches Gemüt müßte der Erklärer vor Vers 6 („Hic, hic“) einschieben: „zu den im schweigenden Zug mit brennenden Fackeln folgenden Dienern gewendet“. Dramatisch endlich ist auch Ode I, 28, über deren Inhalt wir an anderer Stelle zu sprechen gedenken ¹⁴.

Nach diesen erklärenden Vorbemerkungen sei es gestattet, über die Einheit einiger Gedichte im Speziellen unsere Ansicht zu äußern. Wir wählen zuerst einige „Oden“ — ich meine „Oden“ in dem Sinne, wie wir von „Oden“ sprechen, worüber ich noch zu reden gedenke —, zunächst II, 13. Veranlassung ist eins der wenigen an und für sich unbedeutenden Ereignisse, ein in dem ereignisarmen Leben des Dichters viel besungenes Vorkommnis: bei einem Spaziergang wäre er fast durch einen plötzlich auf ihn stürzenden Baum erschlagen worden. Dieses Ereignis erfahren wir nicht durch objektiven Bericht, sondern entnehmen es schon komisch gefärbt aus dem Gepolter des Dichters gegen den Pflanze dieses bösen Baumes (1—12). Was die lebhaft erregte Seele desselben bei dem Ereignis und nachher gefühlt und gedacht, ist der eigentliche Inhalt des Gedichtes. Als verknüpfender Mittelgedanke dient: „So konnte ich sterben, als ich es am wenigsten vermutete“ (13—20). Dann steigt das Gedicht zu dem Hauptgedanken: „Aber selbst die Unterwelt würde für mich, den Dichter, der Schrecken entbehrt haben (21—40): denn Haupt an Haupt gedrängt, schweben die Schatten um Alkäus her; sie lauschen seinen goldenen Worten, sie

schlürfen mit dem Ton der Harfe, was von Tyrannenmord und Schlachten der Sänger singt; und selbst die Nattern, die in der Eumeniden Haar sich ringeln, der Höllenhund selbst vergiftet zu wüten ob der süßen Gewalten des Liedes.“ So viel ist klar: wir haben in dieser Ode kein eigentliches Thema, auf welches mit Bewußtsein von Beginn an losgestrebt ist, — es ist ein lyrisches Durcheinander, ein fast willkürliches Spiel der träumenden Seele im reichsten Wechsel der Vorstellungen. Aber wir kennen die Veranlassung jenes Traumes; wir wußten, daß es ein froher Traum werden würde, denn allen jenen aneinandergereihten Betrachtungen liegt jene glückliche, nur vorübergehend sich verfinsternde Stimmung der Errettung aus schwerer Gefahr zugrunde — eine Stimmung, die selbst die Unterwelt strahlend erblickt und menschlich durchpulst —; es ist ein ähnliches lyrisches Quodlibet, wie in jenem Freiligrathschen Liede „Der Herbst“, in welchem auf allen Gebieten des Lebens vom Wintersturm gescheucht die sommersatten Blätter zur Erde sinken. Das Gedicht II, 13 gleicht dem Spaziergange eines durch ein beglückendes Ereignis gehobenen begeisterungsfähigen Menschen in ein zerrissenes, aber großartiges Land, in welchem die eigene Stimmung den Beschauer nicht das Fürchterliche und Schaurige, nicht die „Teufelsbrücke“, sondern den „Himmelsweg“ erblicken läßt. Dieses echt lyrische Ausgehen von einem besonderen, oft recht unbedeutenden Ereignis, dieses Aufsteigen zu allgemeinen Gedanken, wodurch es fruchtbar wird für die große Menschheit, welche von denselben Gewalten und Gedanken erregt und beschwichtigt wird, jenes freie Phantasieren, welches regellos erscheint und doch bestimmt wird durch den freudigen oder leidvollen Anlaß und gezügelt und beherrscht wird von dem Adel des Schönheitsgefühls dessen, der in das Tonwerkzeug die Seele haucht; diese Ideenassociation in dem reichen Gemüte des Dichters, in welcher z. B. Pindar Meister ist, wollen wir auch da verfolgen, wo die Meerfahrt des Freundes Vergil sich zu einem großen Bilde der rastlos strebenden Menschheit erweitert, dieser nach Gottschall „titanischen“ Ode. Der Dichter steht im Geiste am Gestade und sieht das Schiff auf den Wogen enteilen, welchem er seinen besten Genossen, sein zweites Ich, zur Fahrt nach Attika anvertraut hat. Seine Seele erbebt in dem Weh des Scheidens; sie zittert aus unter einem trüben Blicke in das Leben, wo die harte Notwendigkeit so oft den früheren Frieden zerstört. Aber die Saite klingt nicht rein aus; ein anderes Moment schlich sich in die Stimmung des Dichters,

als er dem Schiffe kummervoll nachsah: die Furchtbarkeit und Tücke des Elementes, dem der Freund sich vertraute, nötigte auch jetzt ihm Staunen ab — und so entwickelte sich ein halb bewunderndes, halb klagendes Stimmungsbild, entsprechend den zwei dasselbe erregenden Faktoren. Er wollte tadeln — denn der Riss in der Seele verdüsterte den Blick ins Leben —, aber er konnte nicht tadeln, wo er staunen mußte. Immer weiter schweiften des Dichters Gedanken, je ferner das Schiff dem Auge enteilt: das Bildchen des gegen die Wogen streitenden Schiffes hat sich vor seinem geistigen Blicke erweitert zu einem Bilde der gegen die Gottheit selbst aufstrebenden, im Drange nach der Wahrheit großartigen und bewundernswerten, im Aufsuchen der von den Göttern mit „Nacht und Grauen“ bedeckten Geheimnisse sich mit Sünde beladenden Menschheit, — und so ward aus dem „Gelegenheitsgedichte“ eine „titanische“ Ode.

Ein herrliches Beispiel einer wahren Odeneinheit bietet auch die großartige Ode III, 29. Die Veranlassung ist ähnlich der zu dem Zettelgedichte I, 20, wo nur der geistreiche Schluß den Dichter verrät: „Komm zu mir aus Rom“ (1 — 8); „Wechsel der Lebensweise verscheucht die Sorgen und ist förderlich, besonders jetzt in der heißen Zeit“ (9 — 24). Aber dieser einfache Gedanke erweitert sich in der Brust des Dichters zu einem allgemeineren. Nicht mehr den Freund allein hat er vor Augen — nein, alle, die jenem gleich wie Sklaven auf den Blick der tückischen Fortuna lauern, die sich um die Zukunft allzu sehr mühen, ohne sie ändern zu können, und so entsteht allmählich in ihm der würdige Odeninhalt: „Überlaß die Zukunft der Gottheit“ (25 — 48); „Bei dem Wechsel des Schicksals giebt es nur eins, was man sich erhalten kann und muß: vorbereitet zu sein auf alles“ (49 — 64). Der Stein, der, ins Wasser geworfen, die Meeresfläche erregt, war der Wunsch, den Freund zu sehen. Wie im Meere sich die Ringe immer erweitern, wie weithin die Oberfläche durch den Fall ihre Glätte verliert, so wird die ganze Seele des Dichters durch den erregenden Gedanken beeinflusst, und das Gelegenheitsgedicht wird „Ode“. Auch sonst noch kann III, 29 als Muster einer Horaz-Ode dienen. Sie geht persönlich aus, wie sie persönlich angefangen hat. Uns aber will das ein Absturz von der Höhe scheinen. Wir sind bei der Menschheit und sollen zum Individuum zurück. Und oft ist der Schluß nicht bloß persönlich; er ist auch wie hier (III, 29) nicht ohne satirischen Anflug: er zeigt unserer Phantasie ein lächerliches Bild der im Sturm mit den Göttern feilschenden verächt-

lichen Geldmenschen. Auch III, 1 sind wir über den Schluß verwundert, den wir nach dem pomphaften Anfang uns doch anders gedacht haben. So aber beginnt er erhaben, wie ein Pindar, und schließt leicht wie ein Béranger:

„Laßt mich und meine Muse frei,
Wir helfen uns schon durch, es sei
Die Kost bald reicher und bald schmäler“ u. s. w.

Es scheint, als ob der Dichter nach einem Fluge in die Wolken immer wieder das Bedürfnis gefühlt hätte, in bekanntere Gegenden einzulenken, als habe er das Bedürfnis gefühlt, den hohen Schwung gegen das Ende des Gedichtes hin zu mildern, die erregten Gefühle wieder zu beschwichtigen. Man vergleiche die nüchternen prosaischen Verse, welche auf die Römerrede des Regulus folgen, man vergleiche die wenig durchglühte Aufzählung der Beispiele in III, 4 nach der Glanzstrophe, v. 65—68. Dafs alexandrinische Vorbilder auf diese Art der Schlüsse (durch Anführung von Beispielen) eingewirkt haben, ist damit nicht geleugnet.

So lernten wir die Einheit mehrerer Oden kennen. Sie bestand in der Einheit der Stimmung, in der in der Aufeinanderfolge und Verknüpfung von glänzenden Bildern sichtbaren Idee, welche sich scheinbar zufällig aus dem erregenden Moment in der Seele des Dichters erzeugte, während sie in Wirklichkeit vorher schon in derselben schlummerte und des Momentes harrete, wo sie sich in Bilder umsetzen konnte. Wir kommen zu den kleineren Gedichten. In Ode I, 9 hat sich in der That der zweite Teil ganz von dem einleitenden Motiv entfernt: Marsfeld und Alleen und leises Gemurmel zur Dämmerung, das Neck- und Scherzspiel mit den Mädchen, — alles das deutet nicht mehr auf die eisige Kälte, welche dem Dichter den Grund zum Gelage lieh; aber auch dieser Teil entwickelte sich aus dem ersten. Wie die Ringe bleiben, wenn auch der Stein längst im Wasser verschwunden ist, so konnte das Motiv vergessen werden, als es die Seele erregt hatte. Das Gedicht stellt einen Fortschritt dar, eine Entwicklung aus der einheitlichen Idee: „Laßt es stürmen und brausen: die Jugend will jugendlich durchlebt sein!“ Ode I, 18 scheint uns, da wir das Ereignis nicht kennen, worauf der Dichter am Schlusse anspielt und welches gewiß die Veranlassung zu demselben bildet — ich glaube, die Entartung des Antonius stimmte den Dichter so ernst —, ein nüchternes Reflexionsgedicht. Ich finde nur einen Hauptgedanken darin: „Genieße des Weines herrliche Freuden mit Maß!“ Das eigent-

liche Thema beginnt mit „Ac ne quis“, und jene schon besprochene Parataxe mit gemächlicher Ausführung der Nebenteile liefs den untergeordneten, nur zur Hervorhebung des Hauptgedankens dienenden: „Herrlich ist der Wein“, als selbständig erscheinen. Bei Ode II, 11 hat man nicht ganz ohne Grund gesagt, die letzte Strophe: „Quis devium scortum eliciet domo Lyden?“ dränge sich verkehrt in die sabinische Idylle. Aber das Gedicht mit seinen Sorgen und Kümernissen, mit seinem forcierten Lebensgenuss ist gewiss trotz des übertreibenden „canos“ keines der frühesten, und vielleicht war der Dichter damals noch gar nicht Besitzer des Sabinum. Warum kann nicht ein Garten zu Rom, ein Landhaus in der Nähe die Scene desselben sein? Die geschilderte ist eine jener Situationen, welche formelhaft geworden waren und auch von „Wolkenkuckucksheim“ gebraucht werden könnten; ebenso formelhafte Waldscenerie, wie unsere taxusheckenartigen Blättergewirr-Coulissen im Theater. Zu einem Aufenthalt auf dem Lande stimmt auch schlecht das Raffinement bei Zurüstung des Gelages: „odorati, uncti Assyria nardo, ardens Falernum“. Das jugendlich-heitere, stellenweise ironische und bilderreiche Gedicht hat so eine prächtige Einheit und kunstvollen Bau: „Quäle dich nicht unnötig mit Sorgen um die Existenz des Staates in der Zukunft! Für uns wird's noch reichen!“ (1—12.) „Lafs uns vielmehr sogleich jetzt die Sorgen beim heiteren Gelage vergessen!“ (13—24.) Auch das Gedicht I, 22 scheint einem Gelehrten (Düntzer) ohne rechte Einheit, und es ist in der That ein wunderliches, aber seinem Geiste nach echt Horazianisches Gedicht mit seinem ernsten, allgemeinen Eingang, mit seinem heiteren, persönlichen Schluss, mit seiner fast komischen Übertreibung in der Mitte (vgl. das Poltern im Anfang von II, 13). Das Wunderliche an dem Gedichte ist nur, daß die erregende, gewiss höchst unbedeutende Veranlassung in die Mitte gestellt ist und dadurch die natürliche Abfolge der Zeiten: Vergangenheit, Gegenwart (Gewissheit), Zukunft (Entschluß) hübsch variiert ist. Das Gedicht ist die poetische Darstellung der Periode: „Weil ich ein Abenteuer im Walde glücklich bestand und so erfuhr, daß Dichter in Gottes Schutz stehen, will ich ohne Ermüden die Dichtung der Liebe pflegen.“

Ich glaube erwiesen zu haben, daß doch in den meisten Gedichten des Horaz die poetische Einheit gewahrt ist, daß es meistens echte Gelegenheitsdichtung war, die sich erweiterte und für alle fruchtbar machte, wenn sich gewiss auch in manchen weniger gelungenen Werken, wie II, 11,

dieselbe weniger leicht finden läßt. Damit habe ich zugleich einem wichtigen Punkte vorgearbeitet: der Frage, ob Horaz ein bloßer Nachahmer war und ob ihm der Name Dichter überhaupt zukomme. Nachahmer war Horaz gewiß, wie alle römischen Dichter es waren und sein mußten, da sie als unreife Kinder auf dem Gebiete der Kunst und Poesie in den prächtigen Zaubergarten der griechischen, voll erblühten Litteratur geführt wurden, aus welchem sie niemals den Ausgang fanden, auch wohl nicht finden wollten, da sie alles erblickten, was sie zu bedürfen glaubten. Wenn sein großer Kollege Vergil den Homer nicht bloß nachahmte, sondern oft übersetzte, ihn nicht nur in dem wirklich Großen, über Zeit und Raum Erhabenen, sondern auch in dem Eng-Nationalen, in dem Kleinlich-Wohlfeilen sich zum Muster nahm und ihm deswegen doch nicht der Kranz des Dichters entrisen wurde, sondern seine „Äneis“ dadurch nur noch höhere Geltung erlangte, als die freie, würdige, nur das Ewige der Homerischen Poesie nachahmende Dichtung Goethes „Hermann und Dorothea“ bei den Deutschen je erlangt hat, — dann konnte Horaz nicht Bedenken tragen, ebenfalls nachzuahmen, nach dem Ruhme zu streben: ein römischer Alkäus zu heißen. Ja! hätte er es verschwiegen, hätte er den Schein erwecken wollen, als ob er der Erfinder einer neuen Lyrik sei! Aber das Gegenteil ist wahr! Das äolische Lied wollte er verpflanzen. Also ein Nachahmer war er und wollte er sein — aber dennoch ein Dichter. Man sollte heutzutage sich nicht stellen, als ob es bei uns viel anders wäre. Es ist nicht bloß die zufällige Begegnung schaffender Dichter, welche eine große Rolle spielt — man denke an die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen Schiller und Goethe (vgl. „Gedankenharmonie zwischen Goethe und Schiller“ von Gottschall) —, auch die unbewußte Reminiscenz ist von der größten Wichtigkeit. Es giebt keinen Dichter, der ganz Original wäre. Es giebt zu jeder Zeit, in jeder Ära eine Menge von Bildern, Reimen, Situationen, welche in der geistigen Luft liegen und von jedem, mehr oder weniger verändert, benutzt und als schätzbares Material eingefügt werden. In unserer Zeit namentlich sind die Brocken vom Tische Goethes und Schillers noch immer die Hauptnahrung für uns in den formvollendeten, im einzelnen schöneren Erzeugnissen unserer Epigonenzeit. Es sind nicht allzuviel Bilder, die der deutschen Dichtung seit jener Zeit hinzugeschenkt sind, und feurige, bilderreiche Dichter, wie Wolff, Freiligrath, Jensen haben außer manchem Schönen und Überraschenden auch vieles Überkühne, Verkehrte „in fu-

turam oblivionem“ geneuert. Man sollte nicht immer als die erste die Frage thun, wie weit ein Dichter Original ist. Mit Recht beklagt sich Sallet:

„Macht einer einmal einen kecken Reim:
Nachahmer Freiligraths; schickt ihn heim!
Läfst einer die Veilchen und Rosen blühn:
Das stahl er dem Anastasius Grün.
Ist man einmal witzig und weinerlich:
Seht! der geberdet sich Heinerlich. —
Ihr Narren! die ihr am Kittel mir zaust,
Ich fühle und reime auf eigene Faust.“

Mag der Gedanke zuweilen nicht neu sein: gehört er zum Ganzen und hilft er, das Ganze als Kunstwerk erscheinen zu lassen, so laßt uns das Bodenstedtsche Wort beachten:

„Wenn selig meine Augen sich erhellen,
Weil eine hehre Schönheit mich entzückt, —
Was scheren mich die Schneidermamsellen
Und Kammerzofen, die sie geschmückt!“

Aber, so wendet man ein, das paßt nicht auf Horaz. Bei ihm haben wir es mit einer bewußten Nachahmung zu thun. Wenn Situationen und Vergleiche bei Horaz zum größeren Teile aus Homer, wenn I, 9 u. I, 14 zum größeren Teile aus Alkäus stammen, wenn I, 18, 1 eine Übersetzung aus Alkäus und I, 10 nach jenem bearbeitet ist, wenn I, 27 und I, 38 Tribute an den verehrten Anakreon sind und III, 12 nur durch mühsame Kontamination seinen Ursprung verhehlt, so ist das etwas anderes, als wenn wir z. B. zwischen Heine und Schillers „Jungfrau von Orleans“ deutliche Berührungen finden. Gewiß! Aber ist Shakespeare darum weniger groß, weil von seinen 6043 Versen 1771 wörtlich von früheren Dichtern entlehnt, 2373 nach früheren Versen umgebildet, mithin nur 1899 von ihm selbst geschaffen sind? Thut es Schillers Ruhm Eintrag, daß er Vergil stark benutzt hat? Nicht der Umstand, daß er vielfach nachgeahmt hat, daß die Flamme, welche wir in seinen Liedern brennen sehen, oft nicht an dem himmlischen Feuer der Begeisterung entzündet ist, sondern der Funke von der Flamme eines anderen entlehnt und treulich weiter gepflegt wurde, — nicht dieser Umstand hindert, den Horaz einen Dichter zu nennen; — sondern darauf kommt es an, zu untersuchen, ob trotz der Nachahmung genug eigenes Leben und Fühlen vorhanden war, um Eigenes und Fremdes unlöslich zu verschmelzen. Denn „nur der Stümper borgt von dem Stoffe eine Kraft, die er in die Form zu legen verzweifelt“. Auch besteht

das geistige Eigentum nicht in dem, was sich einem Meister nehmen läßt, sondern in dem, was ihm niemand rauben kann. Angenommen z. B., es wäre wahr, was ein Gelehrter (Döhring, auch Dombart) behauptet hat, daß jene schöne markige Strophe, in welcher Form, Wort und Gedanke sich zu einer unlöslichen Einheit verketteten: den gerechten, vorsatztreuen Mann schüttert nicht Gesetzbruch heischende Pöbelwut, nicht der Drohblick des Tyrannen aus seiner festen Denkart u. s. w. (III, 3, 1—4) eine Nachbildung einer Stelle aus Platons Apologie sei und dem Dichter die Persönlichkeit eines Sokrates vor Augen geschwebt habe: wird dadurch der Ruhm dieses vortrefflichen Gedichtes geschmälert? Konnte es eine großartigere Einleitung zu einem Gedichte geben, in welchem das „sittliche Heldentum“, wie es in Pollux, Herkules und Bacchus bei den Griechen, in Romulus und Augustus bei den Römern personifiziert wurde, einen Hochgesang erhielt, in welchem in der Schilderung der Trojaner geflissentlich die Kehrseite dieser „iustitia et tenacitas propositi“ hervorgehoben wird, in welchem der Siegeszug dieses Heldentums von der Trümmerstätte Ilions, von der Gründung Roms bis zur stolzen Weltherrschaft mit Worten geschildert wird, welche der wahren Empfindung entströmen:

„Ehrfurcht gebietend schall' am entferntesten
Gestad' sein Name, wo uns der Mittelsee
Vom Afrer trennt und wo des Nilus
Schwellender Strom das Gefild befruchtet.

Ja zu des Erdrunds Grenzen den Siegeszug
Vollend' es, froh stets neuer Entdeckungsfahrt,
Sei's, wo der Himmel Flammen regnet
Oder im Nebel und Taugeriesel.“

Geibel.

Ja in dieser Allgemeinheit der Eingangsworte sehe ich einen Vorzug derselben. Daß „prava iuventium“ auf Auswanderung deute, möchte ich bezweifeln. Paßt doch „vultus instantis tyranni“, paßt doch die „magna manus fulminantis Iovis“ nicht auf die wirkliche politische Situation, durchaus nicht auf den Augustus. Es kam in diesen großartigen Römeroden dem Dichter gewiß darauf an, die kleinlichen politischen Verhältnisse züchtig zu verhüllen: in großen, markigen Zügen den Römern das Bild ihrer früheren Tüchtigkeit, ihrer Bestimmung vorzuführen und sie zu warnen vor den Eigenschaften, welche dieses Heldentum untergraben mußten. Was der Dichter so oft mit eigentlichen Worten ausgesprochen, das sprach er hier allegorisch so aus:

„Doch solches Heil weissag' ich den tapferen
 Quiriten nur, dafern sie nicht allzu fromm
 Nicht allzu sicher Trojas Feste
 Wieder erbauen, der verhassten Ahnin.“

Geibel.

Ich sehe überhaupt, daß der Dichter bemüht ist, in diesen an den Anfang gestellten Oden die Tagespolitik als zu kleinlich zu verhüllen, daß er sich möglichst allgemein ausdrückt und die poetische Form zu wahren sucht. Das hindert mich auch, „sermones deorum referre“ am Schlusse dieser Ode aus der Allegorie heraustretend als „wiedergeben die Reden der Hohen“ zu übersetzen.

Unter den Lyrikern war es zuerst Archilochos, den der Dichter sich zum Muster nahm. Er that es nicht bloß in den sogenannten Epoden. Auch unter den Oden, selbst in dem nachgeborenen vierten Buch, sind der Form nach wenige, dem Inhalte nach viele Epoden. So sind den Epoden in metrischer Beziehung nah verwandt: Ode I, 4, 7, 28; II, 18; IV, 7. So sind inhaltlich Epoden: I, 5, 25; III, 15; IV, 13, da sie jenen rücksichtslos aggressiven Charakter tragen, welchen ihnen weniger des Dichters eigene Bitterkeit und Gehässigkeit, als das Vorbild und die Formel einhauchte. Darauf wirkte Sappho auf ihn ein und nicht bloß in metrischer Beziehung (vgl. z. B. IV, 1, 34); doch ist der uns bekannte Nachlaß der Sappho zu gering, als daß wir viel Sicheres darüber berichten könnten. Der dritte ist Anakreon, der letzte — Alkäus, aber auch zugleich derjenige, der den Dichter am meisten an sich fesselte. Als er ihn stofflich schon kannte, kannte er die kunstvolle Strophe desselben noch zu wenig, um sich ihrer zu bedienen. Einen Hymnus desselben ahmte er anfangs in sapphischer Strophe nach (vgl. I, 10). Auch in dem Gedichte, mit welchem er eine Sammlung Liebes- und Weinlieder eröffnet und entschuldigt zu haben scheint (I, 32: „Ich dichtete bisher griechische Lieder, jetzt will ich lateinische singen“ [1—4]; „Warum sollte ich mich solcher leichten Lieder und Scherze schämen? Auch Alkäus, der Patriot und Kriegermann, dichtete in Kriegsnöten Liebes- und Weinlieder“ [5—12]; „Dazu stehe die Muse mir bei“ [13—16]) gebraucht er noch die sapphische Strophe. I, 26 scheint eins der ersten Liebeslieder in alkäischer Strophe zu sein, — und erst später faßt er den Gedanken, den hochpathetischen Stoff der Regeneration des Vaterlandes ebenfalls in dieser Strophe zu behandeln, welcher darin wirkungsvolle Accente fand. Früher allerdings scheint der Dichter die Absicht gehabt zu haben, die großen politischen

Lieder in asklepiadeischer Strophe zu behandeln (vgl. III, 25), deren er sich am frühesten nach den Epodenmaßen bedient zu haben scheint; und er hat ja auch wirklich eine solche pathetische Ode in diesem Maße verfaßt (III, 24). Vielleicht wäre es auch passender gewesen, nicht alle „Staatsoden“ in der kräftigen Strophenform des Alkäus zu dichten. Für das im Beginn wenigstens so stolze Eingangsgedicht (III, 1), für die schwungvoll-begeisterte dritte und vierte, auch vielleicht noch für die männlich-ernste fünfte paßt dieses majestätische Kleid, weniger gewiß für das gnomische zweite Gedicht und für die schöne, aber aus dumpfer Verzweiflung enttönende sechste Ode, für die mir Karsten eine bessere Strophenform gefunden zu haben scheint. Man höre:

„Du trägst der Väter Schuld: Verruchte Tempelbrände,
Versäumten Opferdienst, der Sittenzucht Verfall;
Die Furcht der Götter ist der Anfang und das Ende;
Weil du die Furcht verlorst, traf dich die Prüfung all'.
Und eher wirst du nicht der Trübsal Ziel erleben,
Gegeißeltes Geschlecht in heimgesuchter Zeit,
Bevor nicht aus dem Schutt die Tempel sich erheben
Und du dich selbst erneust zu freier Sittlichkeit.
Drum lege Hand ans Werk, nicht werd' es aufgeschoben;
Dann magst du frohen Sinns die Götter wieder loben.“

Es ist ja auch an und für sich begreiflich, daß der Dichter aus persönlicher Vorliebe in der Wahl des Versmaßes sich vergriff, namentlich, wenn er ein nicht-nationales, fremdes wählte, dessen innerliche Bedeutung ihm erst allmählich begreiflich wurde. Rückert forderte das deutsche Volk auf zum Nationalkampf in Sonetten, und nicht alle Übersetzer haben so richtig gehandelt wie die Italiener, welche mit Recht Goethesche Disticha nicht in dieser Versform wiedergeben. Daß aber die Nachahmung des Alkäus schon in der frühesten Zeit keine sklavische war, beweist I, 14, in welchem er eine gegen die Alleinherrschaft des Myrsilos gerichtete Ode zu einem ganz entgegengesetzten Zwecke benutzt, nämlich zu erklären, daß er sich mit der neuen Staatsform allmählich aussöhne¹⁵. — Mit den angeführten Lyrikern ist die Zahl der von Horaz benutzten Dichter durchaus nicht erschöpft. Die „gelehrten“ Dichter der Alten mußten größere Proben ihrer Belesenheit geben. Pindar (I, 12) und Bacchylides (I, 15), der alte Nävius (vgl. I, 7), die Kykliker (vgl. z. B. IV, 9), viele uns unbekannte Mythographen (woher würde Horaz sonst so oft von der uns bekannten Überlieferung der Mythen abweichen? vgl. IV, 7; IV, 6 u. a.)¹⁶, vor allem aber Homer sind deutlich, der letzte sogar so oft und so vielfach benutzt, wie keiner der Genannten, so viel wie alle

zusammengenommen. Nun giebt es zwar kein einziges Lied unter den Horazianischen, von dem mit Bestimmtheit behauptet werden könnte, daß es ganz entlehnt sei, und außer I, 10 wohl keins, in welches nicht ein wenig römischer Lokaltou hineingebracht worden wäre (selbst in I, 8 u. III, 12), und ich glaube auch erwiesen zu haben, daß meistens das Fremde mit dem Eigenen zu einer Einheit zusammengeschmolzen, wenigstens zusammengelötet ist, — doch wird sich nach dem Gesagten auch nicht leugnen lassen, daß unser Dichter nicht zu den eminent schöpferischen Naturen gehört und daß diese Nachahmung seinem Ruhme und seinen Produkten dennoch geschadet hat; besonders gilt diese schädliche Wirkung von der Nachahmung des Pindar und des Homer; jene wirkte schädlich, weil unser Dichter keine Feuerseele besaß wie Pindar, diese, weil Homer kein Lyriker war und die beste Lyrik durch seinen auktoritätsgesheiligten Einfluß verderben mußte. Als drittes Moment, wodurch vielfach der Ruhm des Horaz gelitten hat, werden wir den Umstand erwähnen müssen, daß man seine Lieder als „Oden“ zu betrachten gewohnt ist, obwohl dieser Begriff mit seiner jetzigen Bedeutung nicht auf alle Gedichte desselben zutrifft.

Wie schon erwähnt, spricht der Dichter öfters aus, daß für ihn die hohen Stoffe sich nicht eigneten, daß er kein Pindar sei:

„Wer mit Pindar wagt zu ringen,
Müht auf wachsgefügtten Schwingen
Wie einst Ikarus sich ab.
Nah der Sonne schmilzt sein Flügel
Und des Meers krystallner Spiegel
Wird des kühnen Wagers Grab.
Wie ein Strom aus Felsenrissen,
Angeschwellt von Regengüssen,
Brauset Au' und Thal entlang:
Rauscht in regellosen Wellen
Aus des Geistes tiefsten Quellen
Pindars flutender Gesang.
Zu den fernen Wolken dringen
Pindars kühne Adlerschwingen,
Aber Flaccus' Lied entsteht
Nach der kleinen Biene Weise“ u. s. w.

Wolf.

Er fühlte also auch, warum seine Kraft nicht ausreiche. Von den zwei Faktoren der dichterischen Schöpfungskraft, Begeisterung und Besonnenheit, deren Vereinigung allein das gleichartig und vollendet Schöne hervorbringt, war mehr der letztere dem Horaz eigen. Er gehört mehr zu den Dichtern im Sinne des Aristoteles, als zu den „Bienen“ und

„Verzückten“ des Plato. Ihm gleicht auf dem Gebiete der Kunst Polyklet mit seinem reflektierenden Schaffen: sinnende Berechnung trat an die Stelle der Begeisterung¹⁷. Wohl hat der Dichter etwas gespürt von der größeren Wärme, die ihn beim Ausdenken eines erregenden Moments ergriff; wohl sah er mit dichterischem Geist im plastischen Bilde oder von Bildern umrahmt, was er zu singen sich anschickte: aber er konnte bei der Eigenart seines Talentes nicht von sich sagen, was andere Dichter (Chamisso) gestehen:

„Was mir im Busen schwoll, mir unbewußt,
Ich konnt' es nicht verhindern — ward Gesang.
Zum Liede ward mir jede süße Lust,
Zum Liede jeder Schmerz, mit dem ich rang.“

Trotzdem hat Horaz der Versuchung nicht widerstanden, den Pindar nachzuahmen. Von vielen Gedichten können wir es vermuten; von I, 12, jenem Hochgesang auf Roms neuen Herrscher, den einige zum Hochzeitsgesang auf die Vermählung des Marcellus mit der Julia machen wollen, können wir es wissen, da der Dichter derselben poetischen Disposition wie Pindar folgt. Eine einheitliche Stimmung hat das Lied geboren: das Gefühl der Dankbarkeit verknüpft die Teile zu einem Ganzen. Aber eine Pindarische Ode ist es doch nicht geworden: trotz der entlehnten Disposition, zu der die Ausführung in chiasmischer Stellung folgt, trotz des kunstvollen Baues in Triaden, trotz der geschickten Einführung des Sängers in die vornehme Gesellschaft, um des Gesanges Macht zu verherrlichen und so sein Lied als würdig des hohen Gegenstandes zu bezeichnen, — würde ein Feuergeist, wie Pindar, wie Klopstock, wie Schiller ganz andere Bilderfunken gesprüht haben. So ist es doch nur ein Gerippe mit rhetorischen Formeln, Ankündigungen¹⁸ und mythologischen Notizen, wo der Dichter mehr Mühe gehabt zu haben scheint, die Strophe zu füllen, als die Wogen seines Geistes einzudämmen und mit dem Wehre des Rhythmus abzuhalten. Mögen die Namen aus der römischen Geschichte nicht bloße „chronologische Marksteine“ sein, sondern die Träger von Schuld und Vergeltung, Beispiele vom Opfermut und strenger Zucht, — was steht in dem Gedichte selbst von diesem herrlichen Kießlingschen Gedanken? Wozu wird uns von den Dioskuren erzählt, daß der eine ein Reiter, der andere ein berühmter Faustkämpfer war? Wie aber konnte das Lied ein Hochzeitslied sein wollen, wenn es an der Hauptstelle des Schlusses zur Bestrafung der Frevler auffordert? Nein; es ist ein

rhetorisch gefärbter feierlicher Hymnus geworden, so wenig in seinem Inhalte voll und strömend, so sehr in seiner metrischen Form gebunden, daß die Nachahmung des Pindar nicht geglückt scheint.

Ich behandle jetzt inbezug auf diesen Punkt IV, 4. Es ist den Alten leider eigentümlich, daß sie große Meister nicht bloß in dem, worin sie groß sind, sondern auch in Capricen nachahmen. Sind diese bei jenen Geistern ersten Ranges zu ertragen, weil Mängel bei den vielen Vorzügen weniger empfunden und aus Pietät weniger getadelt werden, so sind sie bei den Nachahmern um so mehr anstoßerregend. Dieser Eigentümlichkeit müssen wir uns erinnern, um nicht gar zu sehr ernüchtert zu werden, wenn wir nach der schönen Vergleichung des anstürmenden Drusus mit dem jungen Adler — den das Gefühl ererbter Kraft schon, als er kaum flügge geworden, aus dem Horst treibt, den die Lenzeslüfte nach verbrauchter Winterszeit das ungewohnte Schwingen lehren, den dann Hunger und Kampfgier in die Hürden herabstoßen heißt und gegen die aufzüngelnde Schlangenbrut kämpfen —, wenn wir nach jenem und dem darauffolgenden Vergleich — eine Homerische Häufung, die wir in dieser lyrischen Ilias nicht tadeln dürfen — bei Erwähnung der Vindelicier stolpern über die dürre Notiz:

„Nicht erfragen
 Konnt' ich, woher dem Volk die Sitte kommt,
 Seit alter Zeit das Amazonenbeil zu tragen,
 Statt aller andern Waffen; doch es ziemt sich nicht,
 Alles zu wissen.“

Minzloff.

Ehe man wußte, daß Pindar ganz ähnlich seine großartigen Schilderungen zu unterbrechen pflege, hielt man jene Worte für unecht oder man mußte konsequent schließen, daß des Dichters Herz zu wenig von dem, was er sang, erfüllt war, so daß er nicht einmal merkte, wie er durch solche Worte Meltau auf die Blumen der Poesie sprengte. Jetzt aber werden wir von einer verkehrten Nachahmung sprechen müssen. Was dem Pindar freistand und möglich war — durch die Glut seiner Dichtung auch solche antiquarischen Episoden zum Ganzen hinzuzuschmelzen, war unserem Dichter versagt. Schlechthin unpoetisch lassen sich solche Einschiebungen nicht nennen. Ich citiere aus Freiligrath:

„Götter waren's und Heroen! Schlanke Weiber, bärt'ge Greise.
 Jedes Schiff hat seinen Namen, und es ist der Schiffer Weise,
 Daß das Bildnis des Erlauchten, der des Fahrzeugs Hort und Pate,
 Wohlgemeißelt unterm Bugspriet sie befestigen zum Staate.“

Bei Freiligrath ertragen wir selbst solche Belehrung, weil wir etwas spüren von der Lust des Verfassers, weil er uns in seine Welt durch die eigene Glut, mit der er sie schildert und in sich aufgenommen hatte, einzuführen wußte. Wenn in dieser Welt dann nicht alles uns mit entzückenden Farben anlacht, sind wir doch in der Stimmung, zu vergeben. Die Macht des Rhythmus, des Reimes Kraft hilft auch mit zur Verknüpfung mit dem Ganzen. Noch ähnlicher ist eine andere kulturhistorische Bemerkung Freiligraths:

„Die Wirtin mit behenden
Schenkmädchen übt den Schank.
Ihr Haar schmückt statt des Bandes
Ein Goldblech, kriegerisch schier:
Der Frauen dieses Landes
Gewohnte Schläfenzier.“

Es liegt uns fern, diese angeführten Stellen für besonders poetisch zu erklären: sie sollen nur beweisen, daß solche Erklärungen nicht absolut unpoetisch sind. Wenn nur alles mythologische, antiquarische, erklärende Beiwerk getragen ist von einer mächtigen Bewegung, auf den Wellen eines kräftigen Rhythmus dahinschwebt, — dann läßt es sich ertragen: ein großer, übertretender Strom ist herrlich anzuschauen, wenn er auch Schlamm bringt. Bei Horaz aber will es uns scheinen, als ob er besser gethan hätte, diese Eigentümlichkeit Pindarischer Oden nicht nachzuahmen: wird uns doch die Würdigung des „genus grande“ in der Poesie überhaupt schwer; sonst wäre Klopstock nicht so vergessen!

Über die Nachahmung Homers wollen wir jetzt nur im allgemeinen sprechen: ihre Spuren sind so zahlreich und offen daliegend oder für das Gefühl vorhanden, daß, wollten wir aus den vier Büchern Oden und dem Buch der Epoden alles bewußt oder unbewußt dem Homer in Stoff, Wendung oder Situation Nachgeahmte streichen, nicht der sechste Teil übrig bleiben würde und auch in diesem nichts Ganzes, und daß sich ohne diese Nachahmung unser Urteil über Horaz wesentlich ändern würde — vielleicht zu seinen Gunsten. So aber ist die Nachahmung so stark, daß sie für die Charakteristik seiner Dichtung schwer ins Gewicht fällt und seine Lyrik eine Homerisch-Horazianische genannt werden könnte. Das darf kein Vorwurf gegen Horaz sein, oder es trifft dieser Vorwurf fast alle Dichter des Altertums, besonders die römischen. Dachten die Alten überhaupt über litterarisches Eigentum anders als unsere Zeit, so wurden die Brocken — und nicht bloß die nährenden — vom

Tische Homers geradezu gesucht: eine Homerische Reminiscenz mit den eigenen Gedankenkreisen in nähern Bezug zu setzen galt für eine gleichbedeutende That, als wenn man aus dem Schachte der eigenen Phantasie nach Einkleidung eines Gedankens suchte. Die Bedeutung der Homerischen Poesie war eine so gewaltige, durch die Zeiten hindurch noch mehr gesteigerte, daß die einzelne Persönlichkeit sich ihr willig unterordnete und aus ihrem Banne nicht heraustreten mochte noch konnte. Die Kenntnis der Homerischen Gesänge war durch den Schulunterricht und durch eigenes Studium bei allen gelehrten Dichtern eine so große, daß die Phantasie zu wenig Spielraum fand und das in der Reminiscenz schlummernde Bild oder der gewohnte Ausdruck ihn der eigenen Produktion überhob. Daher kommt es, daß in den Vergleichen des Horaz uns fast ausschließlich aus Homer bekannte Gestalten in gewohnter Umgebung entgegentreten: Hirsch, Wolf, Rehkalb, Rind, Löwe, Füllen, Habicht, Taube, Eichen, Fichten, schlanke Pappeln, schäumende Waldbäche; daß ganze Verse entlehnt sind (vgl. I, 3, 16 mit κ 22; I, 12, 26 mit λ 300; ep. XVI, 17 mit O 509; III, 4, 65 mit ξ 83); daß ganze Halbverse, die manchmal in der Form eines „versus paroemiacus“ so leicht im Gedächtnis hafteten, nicht bloß in den Sermonen, sondern auch in den Oden dem Dichter vorschwebten (I, 2, 31; 13, 4; 15, 20. 25; 16, 22. 24; 28, 7; 32, 13; II, 14, 10. 20; III, 3, 64; 4, 11; 8, 15; ep. I, 16); daß Situationen, Bilder, Worte, Konstruktionen ganz deutlich den Stempel Homerischer Poesie tragen (I, 15; 16, 1; II, 4; III, 11, 1; I, 28, 32; II, 20, 20; 4, 11; III, 5, 35; 6, 41; IV, 6, 9. 18; III, 2; vgl. auch den Gebrauch von „frustra“ III, 7, 21 u. III, 13, 6 mit jenem Homerischen *νήπιος* [B 38, II 686], hinter dem der Dichter sein aus besserer Kenntnis der Verhältnisse fließendes, dem Gange der Ereignisse vorgreifendes Urteil ausspricht); daß Adjectiva teils aus Homer übersetzt, teils in seinem Geiste erfunden sind. Als solche sind längst erkannt¹⁹: *ridens* (*φιλομυειδής*), *praeceps* (*λάβρον ἐπαιγίζων*), *vacuus* (*ἀτρύγετος*), *ardens* (*σπεύδων* oder *ποιπνύων*), *gravis* (*οὐλόμενος*), *duplex* (*πολύτροπος*), *tunica tectus adamantina* (*χαλκοχίτων*), *superis par* (*ἰσόθεος*), *intacta* (*ἀδμής*), *aptus equis* (*ἵππόβοτος*), *dites* (*πολύχρυσοι*), *certus* (*νημερτής*), *patiens* (*τλήμων*), *optimus* (*ἐριβῶλαξ*), *albus* (*ἀργεστής*), *ingens* (*ἀπείρων*), *marina* (*ἄλοσύνη?*), *levis turba* (*νεκύν ἀμένηνα κάρηνα*), *celer sequi* (*ταχύς*), *pugnae sciens* (*δαΐφρων*), *dies exitii* (*αἵσιμον ἡμαρ*), *altus* (*αἰπύς*), *intonsus* (*ἀκερσεκόμης*), *penitus* (*κηρόθι*), *lacrimosus* (*πολυδάκρυτος*), *leonum nutrix* (*μήτηρ θηρῶν*), *perpe-*

tuus (χάλκεος), horridus (ὀκρονόεις), non lenis (ἀμείλιχος), saeva (ἐπαινή), gratus (ἐρατεινός), fulgor armorum (χαλκοῦ στεροπή), nihil miserans (ἀμείλιχος ἢ δ' ἀδάμαστος), niveo colore (καλλιπάρης), nondum subacta (ἀδμής), obliviosus (λαθηκηδής), omnis annos (ἤματα πάντα), placens (θυμαρής), non mendax (νημερτής), gemens (στένων), timendus (δεινός), asper tactu (ἄαπτος), vagus (πολύπλαγκτος), castus (ἄγνός), pugnax (φιλοπτόλεμος), aeneus (ἄρορηκτος), quietus (ρεῖα ζῶν), lucidus (αἰγλήεις), fatigatus (ἀρημένος), non sine dis (οὐκ ἀθεεῖ), bracchiis fidens (χείρεσσι πεποιθώς), avidus (λελιημένος), luridus (ἡερόεις), matrona (πότνια), ingens (πελώριος), artus (πύκινος), nitidus (φρίδιμος), aquosus (πολυπῖδαξ), arbiter pugnae (ταμῖης πολέμοιο), curvus (γλαφυρός), imbellis (τροήρων), acuta belli (ὀξὺς Ἄρης), nescius fari (νήπιος), firmus parum (ἀναλκις), circumvagus (ἀψόρροος), homicida (ἀνδροφόνος), cuspide pugnax (ἐγχεσίμωρος), vielleicht IV, 4, 66: „proelia conjugibus dolenda“ (so lese ich für loquenda) entsprechend einem Homerischen δυσηλεγής, δυσηχής, mit Vergleich von ξ 129, θ 523, μ 13, B 700, P 28, A 162. Rechnet man noch zu, daß manche Gedichte wie I, 15 ohne Homerische Kenntnisse ganz unverständlich sind, daß manche, wie III, 2, aus Homerischem Geiste herausgeboren sind, wenn auch die Situationen nicht ganz den Homerischen entsprechen (III, 2 ist im Beginn eine Verquickung der Helenescene in Γ und der Andromacheklage in X) so wird man schon aus diesem statistischen Nachweis einsehen, daß die Lyrik des Horaz durch die Epik des Homer stark beeinflusst, um nicht zu sagen verdrängt ist. Wo plastische Handlungsvergleiche aus einer den Römern fernliegenden Sphäre, wo spröde, den augenblicklichen Zustand dem dauernden gegenüber vernachlässigende „epitheta perpetua“ und „ornantia“ sich vordrängen, wo ausschmückende Episoden den Ausdruck des Gefühls hemmen — war da von Lyrik überhaupt noch die Rede? Allerdings für eine moderne Lyrik wäre dies ein Todesurteil, und dies wäre es auch für die des Horaz, wenn jene Benutzung des Homer sich nicht besonders in einem Teile seiner Gedichte bemerkbar machte, in anderen dagegen weniger.

Wir sprechen von „Oden“ des Horaz, in dem wir das griechische Wort ὕμνῳ beibehalten. Wir thun dies mit Unrecht. Denn im Laufe der Zeit hat sich der Name „Ode“ verengert. Hieß ursprünglich gewiß jedes antike oder antikisierende Gedicht so, so nannte man später nur solche Gedichte „Oden“, in welchen begeistert geschaut, das Objekt verklärt, die Seele zu etwas Hohem, Geweihtem auf den

Fittichen der Musik und der Bilder emporgehoben und ihr Flügel geliehen wird. Unter „Oden“ verstehen wir jene Gebilde, zu denen wir einer eigenen Bereitung bedürfen, welche in ihrem scheinbar regellosen, unverständigen Gange zeigen, wie weit ihr Sänger aus dem gewöhnlichen Gedankenkreise sich entfernt hat. Wohl hat Horaz diese Gattung mit ihren Schwestern, dem Hymnus und Dithyrambus, gekannt und gepflegt. Dafs es ihm manchmal gelungen, das scheinbar unbedeutende Ereignis zu einem flammenden Zeichen für die ganze Menschheit odenhaft hinaufzusingen, haben wir z. B. an III, 29 kennen gelernt; das wollen wir auch an III, 4 uns veranschaulichen. Vor der Seele des Dichters steht als ein des Sanges würdiger Gegenstand die Gröfse und Schönheit der Welt, wenn in ihr die rohen Gewalten gebändigt und in ihrer Kraft ausgenützt würden durch die Herrscherin *σωφροσύνη*, jene „temperantia“, jenes „Maß“, welches dem besten Menschen als Ziel des Strebens vorschwebt. Dieser Gedanke versetzt den Dichter in Begeisterung, oder, wie es die Dichter plastischer ausdrücken, versetzt ihn in die heiligen Haine, an deren Rande liebliche Wasser rauschen. Als Begleiterinnen erscheinen gehorsam dem Rufe des Priesters die Musen und von ihnen getragen fliegt er leicht von dem Felsennest seiner Heimat zu dem blutgetränkten Felde von Philippi, zu dem verwünschten Baum, zum Palinurus am Sikulermeer, um im odenhaften Schwunge hinüberzugleiten zum Cäsar und über ihn hinweg zu der siegenden Rolle, welche im Olymp einst Maß und Besonnenheit gegen die Vermessenheit roher Titanenbrut kämpfte, in welchem am Ziel der Wanderung ihm die Wahrheit jenes köstlichen Satzes klar wird: „Vis consili expers mole ruit sua“ etc. Es war eine echte Gelegenheitsdichtung, wie die Staatsoden ja alle mit den tiefsten Lebensregungen der damaligen Zeit in engstem Konnex stehen und die darin dichterisch verklärten Ideen schon in den Einleitungen der Schriften des Sallust (namentlich zu Catilina) als die brennendsten Fragen erwähnt werden. Augustus hatte eine Darstellung der Gigantomachie an dem Tempel anbringen lassen, den er auf dem Kapitol erbauen ließ. Er hatte auch plastisch verewigen wollen, was das Ziel seines Strebens war: das römische Reich den „Giganten“ zu entreißen, ihm Ruhe und Ordnung wiederzugeben. Wie ist es aber dem Dichter so herrlich gelungen, dieses Gelegenheitsmoment züchtig zu verschleiern, sein Objekt zu einem hohen und göttlichen hinaufzusingen! — Wir hatten aber ebenso auch gesehen, dafs gerade in den „Oden“, bei jenen Nach-

ahnungen des Pindar uns das Unzureichende des Talentes unseres Dichters entgegentrat. Wenn wir mit der Forderung, eine echte „Ode“ sehen zu wollen, an alle Gedichte herantreten wollten, dann würden wir im ganzen nicht günstig über unseren Dichter urteilen dürfen. Nicht hier liegt seine Gröfse. In dem kleinen Liede und in der Lyrik des feinen Gedankens, der Elegie in jenem weiteren Sinne: da ist erst Horaz wirklich Horaz, und wer als Lehrer blofs den „Oden“-Dichter seinen Schülern erklärt, giebt weder immer die beste Gabe seinen Schülern, noch die, welche unserem Gefühl die zusagendste ist. Jene — die Oden, den Hymnus, den Dithyrambus — trifft ja jenes Urtheil, dafs das Horazianische zu sehr mit Fremdem, namentlich Homerischem, versetzt ist, besonders und hier wirkte ja jener epische Geist noch am wenigsten tödlich. Denn die „Ode“ war damals noch zu sehr im Kindesalter — oder mufs ich sagen, noch zu sehr bestrebt, ihre stolze Abstammung zu zeigen? —, als dafs sie den Schmuck ihrer Mutter: die spröde, empfindungslose Vergleichung, das schildernde Verweilen, das objektive, ruhig abwägende „epitheton ornans“ als das Bleibende in dem Wechsel der Empfindung, schon hätte entbehren oder gar lyrisch färben, d. h. durch den Hauch der Empfindung mit dem die Idee bildenden, entflammenden Gedanken wahrhaft verschmelzen können. Auch führte dort Ähnlichkeit des Stoffes: Preis sieggekrönter Helden und Ähnlichkeit der Empfindung inbezug auf ihr niedergehaltenes Feuer den Dichter naturgemäfs zu Homer. Allerdings ist auch das kleine Lied bei Horaz, wenn es auch des fremden Beiwerks entbehrt, noch sehr verschieden von unserem Liede. Der schlichte Naturlaut des Liedes, das geworden, ja gewachsen, nicht gemacht scheint, tönt uns zu selten aus dieser schönen, kunstvollen und kunstgerechten Lyrik entgegen. Eine gewisse Gemessenheit selbst in den kleinen Liedern läfst das Gefühl der Ursprünglichkeit kaum in uns aufkeimen — und darum ist es müfsig, die Gedichte streng nach Gattungen zu ordnen. Es würde auch bei Horaz die Thatsache zu konstatieren sein, dafs kein Gedicht ganz und voll einer Gattung angehöre — nicht zum Schaden seiner Dichtung. Nur im allgemeinen haben wir die Ansicht nachzuweisen, dafs die besten Gedichte des Horaz nicht dem Gebiete der höheren Lyrik angehören. Wir nehmen als Grundlage der Klassifikation der Gedichte, wie sie ein nach Objektivität des Urtheils strebender Mann, wie Teuffel es war, vorgenommen hat.

Nach seinem Urtheil sind drei Gedichte vorzüglich: III, 29,

III, 7 u. III, 9 — also Gedichte des dritten Buches, des reifsten. Von diesen ist das erste eine „Ode“. Das zweite, an die Sternenmaid Asterie gerichtete, in dem überlegenen Ton und im Bau des Dichters Palinodie (I, 16) ähnliche Gedicht mit seiner kecken Einführung in „medias res“:

„Thränen, Asterie, Thränen um Gyges?
Ihn bringt der Lenz dir, ihn und sein Glück!
Traue dem Meere, Strahlende! Trüg' es
Immer so alles sicher zurück?“

und seinem pointierten Schlusse:

„Schliesse die Pforte, dunkeln die Nächte!
Tritt nicht ans Fenster, wenn er, verschmäht
Grausam dich schälte, Ständchen dir brächte.
Sonst käme Gyges, kommt er, zu spät!“

Karsten

ist ein scherzhaftes Lied, wenn ich auch zugeben muß, daß man nicht bloß über die höchsten Güter der Menschen: Vaterland und Religion, sondern auch über Freundschaft und Liebe in odenhaftem Schwunge singen kann, wie es z. B. ein Klopstock gethan. Wollte man aber dieses Lied für eine „Ode“ ausgeben, dann müßte man auch das ähnliche von Grillparzer so nennen:

„Warnung.

Im Schatten deiner Wimpern
Blüh'n zwei Vergifsmeinnicht;
Der überflüss'gen Lehre,
Die so ein Blümchen spricht!
Wie könnte dich vergessen,
Wem je gestrahlt dein Licht?
Und doch laß sie nur sprechen:
Vergifs du selber nicht!“

Ich kann aber nicht glauben, daß jene asklepiadeische Strophe, in welcher dieses Lied (III, 7) gedichtet ist, eine „gedämpfte Stimmung“ ausdrücke, und habe deshalb die Übersetzung von Karsten hergesetzt, weil sie, wie ich glaube, den Ton richtig trifft. Wollte der Dichter denn, daß seine neckischen Lieder ernst, seine ernstesten toll gesungen würden? Wer häufiger parodiert, läuft Gefahr, selbst lächerlich zu werden. Von dem Schmollduett (III, 9) brauche ich wohl nicht erst zu sagen, daß es ein „Lied“ ist. Auch unter den zweiundzwanzig von Teuffel mit „gut“ zensierten Liedern besteht der grössere Teil aus schalkhaften Liebes-, lustigen Trinkliedern, sinnigen Weisheitsgesängen. Dahin gehört jenes schöne Schiffbruchlied (I, 5) an die kokette Pyrrha, in welchem der Dichter uns glauben machen möchte,

dafs er gerettet sei, obwohl doch die Mitte, das Herz des Liedes, die grofse Beteiligung seines innersten Gemütes verrät; dahin jenes frische Liebeslied (I, 19):

„Wieder soll mit ihrer Glut
Cypria mich nun entzünden?
Und in tollem Übermut
Will sich Bacchus ihr verbünden?
Soll der Liebestürme Wut
Nimmer sich mein Herz entwinden?“ u. s. w.

Minzloff

in welchem der Dichter übrigens noch weit mehr Talent und Lust zum Lieben zeigt, als in ähnlichem Falle Grillparzer:

„Amor lauscht in Rosenhecken,
Winkt, halb Spott, zu sich hinein!
Spiel mit Kindern, Kind, Verstecken!
Mich lafs ruhig und allein!“

Dahin gehört der Rundgesang (I, 27), dahin das schalkhafte Icciuslied (I, 29), dahin jenes einfach-liebliche (I, 33):

„Vergifs die harte Glycera, mein lieber Albius,
Und gräme dich nicht allzu sehr, scheuch jeglichen Verdrufs!
Stell ein den lauten Klaggesang, weil um ein jüngres Blut
Dein Liebchen dir die Treue brach, und gieb dich jetzt zu gut“ u. s. w.

Wiesner

welches von Gebhardi passend verglichen wurde mit Heines:

„Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern erwählt“ u. s. w.

Unter den im zweiten Buche gelobten Gedichten sehe ich nicht eigentlichen „Oden“-Stil in II, 4, auch nicht in dem Lied an den Unhold Barine (II, 8), auch nicht in jenen zahlreichen Gedichten, welche Lebensgenuss und Vergänglichkeit betrachten, in denen oft genug, aber nicht zum Überdruß, variiert wird (II, 3):

„In allen schlimmen Lagen des Lebens, Freund,
Bewahre Gleichmut, hüte vor Übermafs
Der Freude dich in guten Tagen —
Denke des Endes, das deiner wartet“ u. s. w.

Kellerbauer.

Denn alle diese Gedichte der Lebensweisheit gehören jenem Gebiete der lyrischen Reflexion an, der „Elegie“, weil der Dichter sich nicht in Begeisterung vor dem Objekt niederwirft, um zu ihm hinaufzustreben, sondern sein Dichterauge ohne Verzückung, aber klar und hell den ihn umgebenden Verhältnissen in die Tiefe senkt, weil er ins Herz der Welt sieht und ihm alles unter der Hülle von Bildern erscheint,

welche er liebend ausspinnt, um das Gespinnst lose und leicht über den Gedanken zu werfen, dem er träumend nachgehangen.

Unter den „guten“ Gedichten des dritten Buches fassen wir als „Lieder“ (III, 12):

„Elend ist es für ein Mädchen
Nicht der Liebe Glück zu fühlen,
Und die Sorgen nicht mit süßem
Traubensaft wegzuspülen“ u. s. w./

Minzloff.

Ferner III, 15 mit seinem betonten „vetulam“ am Schlusse. Auch kann ich III, 8 nicht als „Ode“, sondern trotz seines verallgemeinernden Schlusses nur als Gelegenheitsgedicht gelten lassen. Dagegen ist die Bandusia-Ode in ihrer breiten Anlage und Gemessenheit eine „liedartige Ode“. Großartige „Oden“ sind ferner III, 3 und III, 4, auch III, 5 und III, 6, während III, 1 und III, 2 zum größeren Teil nur zur elegischen Gattung gehören. Denn in ihnen redet ein seelenvoller Geist, in jenen dagegen wirkt und lebet die „geisterfüllte Seele“.

Unter den Gedichten des vierten Buches fanden Gnade vor Teuffels Urteil nur IV, 5, eine „liedartige Ode“, und IV, 12, jenes Frühlingslied, in der nicht ein Geizhals oder ein Hofarzt oder sonst eine gleichgültige Persönlichkeit eingeladen wird, sondern der Dichter des Frühlings, der Lauscher der Nachtigallen, der Sänger auf der Schalmel, für den das „studium lucri“ so absolut nicht paßte, daß es für ihn nur ein Scherz sein konnte. Auch in dem Gedichte I, 3, welches nur an den Dichter Vergil gerichtet sein kann, spielt der Dichter — ich weiß nicht aus welchem Grunde — mit den kaufmännischen Ausdrücken: creditum, debes, reddas — vielleicht, weil die „anima candida“ des Vergil gerade von dem habsüchtigen „Einmaleins“ der Kaufleute keine Ahnung hatte.

Wir besprachen die von einem berühmten Ästhetiker mit „vorzüglich“ und „gut“ bezeichneten Gedichte (unser eigenes Urteil stimmt nur im allgemeinen damit überein; doch unterlassen wir darüber zu rechten, da über Geschmack bekanntlich nicht gestritten werden darf) und ersahen, daß es bei Horaz mehr als Phrase und richtige Selbsterkenntnis war, wenn er so häufig höhere Stoffe von sich wies und das Liebes- und das Trinklied als sein Gebiet bezeichnete (vgl. I, 6). Und wenn er es vergaß und namentlich in sapphischem Maße mehr Hymnen, Gebete schrieb, als uns für seinen Ruhm lieb ist, wenn er auch zu Dithy-

ramben wie III, 25 und II, 19 sich verleiten liefs, so war der auf Lob und Preis erpichte Wunsch vornehmer Freunde und Gönner daran schuld, sowie das eigene, aner kennenswerte Streben, ebenso wohl die eigene Kraft zu Höherem zu stählen, als auch dem Vaterlande und dessen Oberhaupte, das er allmählich und mit Bewußtsein der Gründe hatte lieben lernen, mit seiner Begabung zu nützen.

Aber auch die Lieder und Reflexionsgedichte des Horaz, nicht blofs seine Werke höheren Schwunges, haben etwas, was sie von den modernen Erzeugnissen jener Gattungen durchaus unterscheidet. Wie wir in manchen „Oden“ die Feuerseele eines Klopstock, eines Schiller vermißten, welche nach Worten rangen, um den Gefühlen ihrer vollen Brust den angemessenen Ausdruck zu leihen und nicht der Flickwörter, der Konjunktionen und des Pumpwerkes der Rhetorik bedurften, — so fehlt uns bei seinen „Liedern“ jenes Gefühl, das uns bei Goetheschen ergreift, daß Form und Inhalt schon von vornherein zusammengeboren, ungesucht und natürlich sich darstellen. Wir bemerken nicht jene „Intuition, jenen unsagbaren Tiefblick“, der Denken und Empfinden verschwistert. Der Dichter ist nicht ganz in den Liedern, er steht über ihnen, er giebt sich nicht ganz in ihnen hin, es bleibt eine Kluft zwischen der Persönlichkeit und der Liedesoffenbarung, es bleibt ein Rest, welcher ausgefüllt wird durch Reflexion und durch die Früchte einer universellen humanen Bildung, welche den unmittelbaren Erguß des Naturells hindert. Wir haben den Wunsch, daß bei Horaz in allen seinen Erzeugnissen — allerdings beklagen wir dies in den Oden mehr, als in den Liedern — „Phantasie, das ungeheure Riesenweib, und Witz, der Zwerg, ein tolleres Spiel getrieben und der proportionierte Mann, der Verstand, sich nicht so breit gemacht hätte.“ Daher charakterisiert nicht ganz mit Unrecht Gottschall die Muse des Horaz als die der „würdevollen Gemessenheit“. Aber dieses „würdevoll“ bezieht sich doch mehr auf die „Oden“, und die Gemessenheit schwindet doch recht oft bei jenen zahlreichen komisch-pathetischen Stellen, bei jenem „humoristischen Realismus“, welcher seine besten Werke auszeichnet, sie ist auch wohl mehr jene unübersetzbare „urbanitas“, jene Höflichkeit des vornehmen Römers, mit der er dem Gemeinen aus dem Wege ging oder es in eine höhere Sphäre hinaufzog. Es wird schwer halten, für beide Klassen seiner Gedichte einen gemeinsam charakterisierenden Namen zu finden: Horaz ist eben kein Genie, welches mit bestimmt ausgeprägtem Charakter neue Bahnen eröffnet und einsam und ohne Hilfe die Höhen erklimmt:

er ist ein Talent etwa wie Grillparzer, der mit seinem eigenen schönen Sinnen die Gedanken eines Schiller, Goethe, Shakespeare, Calderon, Lope verschwisterte, wie Longfellow, der seinen nordamerikanischen Brüdern die Flucht aus der geldgierigen Wirklichkeit bald mit eigenen zarten Worten, bald mit lieblich umgedichteten Worten Viktor Hugos und Uhlands anriet. Ein Menschenkenner: sieht er mit scharfen Augen in das Getriebe um sich und verspottet mit glücklicher Satire das Hohle und Unwahre; ein Menschenfreund: tadelt er nicht um des Tadels willen, geißelt er nicht aus innerer Freude, läßt er sich den heiteren Blick und das Vertrauen auf die Menschheit nicht trüben; ein Realist: schildert er die Dinge, wie sie sind, ohne etwas zu idealisieren oder es zu verschweigen, aber nicht zum Zwecke, die Thatsache bloß zu registrieren, sondern sie zum festen Substrat für seine Reformpläne zu machen. Haben wir bei der Lektüre Goethescher Werke die Farbenerscheinung des gesättigten Goldgelb, bei Schiller die des strahlenden Karmesin, so ist es bei Horaz jene gedämpfte Farbe, deren Anblick uns weder blendet noch abstößt, jene Farbe, die zu einem heiter glücklichen Leben paßt — eine Farbe für die Wohnstube, nicht für den Saal. Prägt sich Goethes körperliche Schönheit, seine olympische Stirn, sein Herrscherauge in der künstlerischen Ruhe, in der gleichmäßigen Vollendung seiner Dichtungen aus, spiegeln Schillers Gedichte mit ihrer musikalischen Form, ihrem Pathos und ihrem jauchzenden Ringen nach Worten seine Schlankheit und seine Adlernase, so müssen wir Horaz uns nach seinen Dichtungen denken als einen heiteren, korpulenten, wenn auch etwas vornehmen alten Herrn, der nicht bloß geachtet war, weil er das Beste wollte und im notwendigen Fall auch kraftvoll verteidigte, sondern auch geliebt war, weil er die menschlichen Schwächen kannte und nannte — nicht, um sie zu entschuldigen, sondern sie zu mäßigen. Nach der voranstehenden Charakteristik ist es begreiflich, wenn dieses Fehlen der Unmittelbarkeit erkannt wird: 1) in dem Inhalt und 2) in der Form seiner Werke. Steht Horaz über seinen Werken, ohne ganz und voll in sie hineinzutauchen und jeden, auch den Unberufensten, zum Teilnehmer seiner innersten Geheimnisse zu machen, — so steht seine episch gefärbte, mehr als gewöhnlich objektive Lyrik in einem wohlthuenden Gegensatze zu der nervösen Unruhe und dem krankhaften Widersprechen so vieler unserer modernen Lyriker, welche den köstlichen Wein, den ihnen ihre glühende Phantasie reift, ungegoren und ungekeltert vergeuden und dicta indicta „lieben zu

klagen, all, was dem Herzen leid, vielen zu sagen“. Sklaven des Impulses, machen sie dem Leser es unmöglich, sich ein Bild ihrer Persönlichkeit zu verschaffen, sich Achtung ihrer verwunderlichen Ansichten zu erzwingen. Was möchten unsere Dichter nicht alles? Bald wie eine Bergschwalbe die Lüfte durchschwirren, bald mit den Fischlein in die Tiefe herabschießen und den rotbeschwingten Abendwolken folgen, wenn sie der Bergwind rasch gegen Süden trägt! Ja, am sonderbarsten ist Freiligrath in seinen Wünschen:

„Ha, wär' ein Schiffer ich, dann wollt' ich, so versänke
Mein Schiff, geschleudert auf die scharlachroten Bänke
Des unbekanntesten und fernsten Labyrinths“,

oder: „Ein Schwertfisch wetzte fern am Eis sein Schwert und stieß mir das jäh gezückte durch die Brust!“ Wie gesund und maßvoll ist dagegen unser Dichter! Die lyrische Formel des „Ich wollt“ scheint ihm weniger geläufig, einige Variationen derselben sind dagegen vorhanden. Es ist nur natürlich, wenn er von Mäcen den lyrischen Sängern beigesellt werden will; — nichts Ungewöhnliches, wenn er den Apoll um Fortdauer der Gesangesgabe bis an den Tod anfleht, oder die liebliche Leier, die süße Trösterin in den Besorgnissen (ich lese metuumque), daß sie erscheine, wenn sie gebührend gerufen werde; — sehr begreiflich, wenn er in der stolzen Zuversicht seiner Unsterblichkeit bei dem nichtigen Totenbegängnis kein Trauergeklage, kein häßliches Lärmen wünscht; wenn er sein Mädchen zu sehen wünscht mit der Leier von Elfenbein und im spartanischen Zopf; wenn er die kecke Muse bald scheucht, bald ihr Kommen erheischt; wenn er vom Faunus erwartet, daß er begütigt durch Opfer und Spenden milde ziehe durch seine sonnigen Fluren und beim Scheiden die junge Zucht kräftige; wenn er den Merkur um Weisen angeht, die selbst in das hartnäckig verschlossene Ohr einer Lyde dringen sollen, oder die Venus bittet, mit der Spitze der Geißel [nur einmal die übermütige Chloe zu treffen: — da finden wir nichts von jener ausartenden, ganz subjektiven Lyrik der modernen Dichter, welche die schöne Welt zerstören würden, wenn Gott ihre Wünsche, Schwüre, Klagen erhörte. Und wie wenig Dichter finden wir erst gar heutzutage, die zufrieden mit ihrem Loose wären und nicht einen ganz unklaren Schmerz — den Weltschmerz — zur Schau trügen! Den Gedichten unseres Dichters aber verleiht es etwas von der plastischen Ruhe des Altertums, es breitet über sie einen wohlthätigen, wärmenden Hauch, daß er mit der Welt nicht hadert und seine persön-

lichen Wünsche erfüllt sieht. Darum sind Behauptungssätze im Futurum und im Präsens, was die modernen Dichter fast immer als irrealen Wunsch bloß zur Erleichterung ihres Herzens ohne Hoffnung auf Erfüllung herausbringen als bloße Substrate einer im Deutschen leicht zu findenden musikalischen Form. Horaz weiß, daß einst der Freund ihm die schuldige Thräne opfern wird; weiß, daß er einst auf ungewöhnlichen, starken Schwingen durch den lichten Äther der Erde entfliehen wird, daß, so lange Cäsar Hort Roms ist, nicht die Zecher des Donaustroms dessen Satzungen brechen werden. So ist III, 30 ganz ein Gedicht des Futurums, und auch der Imperativ hat sich zu beklagen, daß Horaz mit seiner Bestimmtheit ihn verdrängt (cfr. I, 20: „bibes“; III, 26: „curabis Genium“ etc.). Er besitzt schon, was glücklich macht (II, 16):

„Klaren Wassers ein Quell, wenige Morgen Wald
Und ein Stückchen mit Saat, die keine Hoffnung trägt.“

v. Nordenflycht.

Denn:

„Froh und glücklich lebt, wem auf schmaler Tafel
Kein Gerät erglänzt, als des Vaters Salznapf.
Scheucht dafür nicht Gier und nicht Furcht den Schlaf ihm
Nächtlich vom Lager!“

v. Nordenflycht.

Doch da ertappen wir eben auch unseren Horaz auf einer lyrischen Übertreibung; denn das Gesagte enthält eine solche, keine kleinere, als sie in jenem trivial gewordenen steckt:

„Raum ist in der kleinsten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar.“

Und wir finden auch sonst Übertreibungen bei dem Lyriker Horaz, namentlich in den Gedichten aus der „süßen“ Jugendzeit, dieser geistigen Mutter der phantastischen Extravaganz. Als die Kunde vom Ausbruch des perusinischen Krieges ihn erreicht, verläßt ihn seine Besonnenheit (ep. XVI): „Rom geht durch die Bürgerkriege zugrunde“ (1—14); „Darum müssen wir auswandern“ (15—24); „Und zwar auf Nimmerwiederkehren“ (25—40); „Laßt uns zu den Inseln der Seligen wandern, wo uns so Herrliches erwartet“ (41—66). — Und nun ergeht er sich mit jugendlicher Breite und ungezügelter Phantasie in der Ausmalung dieses Paradieses. Die häßliche Gestalt der Gegenwart erzeugte eine glühende Skizze der Zukunft: Angst vor der Gegenwart trieb zum Idyll. Auch III, 24 ist der Dichter noch jung und die Phantasie noch frisch. Das Scythenidyll und die Aufforderung, das Gold

in das („proximum“, besser wohl „Ponticum“) Meer zu werfen, zeigen, daß es auch für unsern Dichter eine Zeit gab, in der er dem inneren Gebräuse und der Phantasie die Zügel schiessen ließ, ohne allzu ängstliche Wahrung der thatsächlichen Verhältnisse, wovon auch Epode III, IV, V, VI, X, ja überhaupt alle diese allzu kräftigen, aber durch Jugendmut entschuldbaren Epodenprodukte zu erzählen wissen. — Wenn ich im Vorhergehenden behauptete, daß Horaz sich gehütet habe, einer vorübergehenden Stimmung allzu sehr nachzuhängen und aus ihr Produkte zu schaffen, die uns ein ganz falsches Bild seiner Persönlichkeit und seines Charakters geben, so gilt auch diese Behauptung natürlich nicht ohne Ausnahmen. Ich will nur ein Beispiel anführen. Unpoetische Gemüter sagen: Horaz tadle I, 3 die Menschheit wegen ihres Ringens und Strebens. Als vernünftiger Mensch hätte Horaz das gewiß nicht thun dürfen: wenn er sah, wie eine Schranke nach der andern durch den Menschengestalt weggeräumt wurde, so hätte es ihn „erheben“ müssen, „daß so etwas durch Menschen geschehen ist“. Und es hat ihn auch mit Bewunderung erfüllt. „Tadeln“ ist nicht der richtige Ausdruck. Gewiß will der Dichter die Schifffahrt in die entlegensten Weltteile nicht verbieten, ebenso wenig wie unsere Dichter, die von der Poesie des Posthorns und von der poetischen Gestalt des „Schwagers“ auf der alten Postkutsche schwärmen und den schrillen Pfiff der Lokomotive in der Stille der Natur als eine Entweihung beklagen, dennoch als Abgeordnete für Abschaffung der Eisenbahn stimmen würden. Nein: es ist nur ein Stimmungsbild, welches er uns geliefert hat. Er kann nicht einsehen, daß es den Menschen besser ergangen ist, seitdem sie aus dem schönen Paradiese des Genießens in den Kampf ums Dasein eingetreten sind; er sieht, daß diesem Kampfe oft nicht die lautersten Motive zugrunde liegen und so schaut er mit ähnlich widerstreitenden Gefühlen in die „junge Zeit“ wie Geibel:

„Wohl schwillt mir hoch die Brust mit raschem Klopfen,
 Seh' ich — im Angesicht des Schweißes Tropfen —
 Die junge Zeit, wie sie gewaltsam ringt,
 Wie sie zu stetem Werk geschürzt die Lenden,
 Ein neuer Herkules — mit Kinderhänden
 Das Ungeheure schon vollbringt. . . .
 Im Schiff, das keck entgegen jedem Winde
 Ihr Dämon treibt, durchfliegt sie pfeilgeschwinde
 Zum fremden Küstenland die salz'ge Bahn.
 Stolz flattert wie ein Busch von schwarzen Federn
 Der Rauch am Mast und grollend in den Rädern
 Knirscht der bezwungene Ozean“

Doch auch bei Geibel tönt das Lied aus:

„Und doch — muß ich so ganz versenkt dich schauen
In Stoff und Wucht — beschleicht mit leisem Grauen
Mir oftmals eine Furcht das Herz:
Du möchtest einst im Rauche deiner Essen
Im Trotze deines Riesenwerks vergessen,
Dafs droben einer sitzt auf ew'gem Thron,
So lang' vergessen, bis er in Gewittern
Herabsteigt, was du bautest, zu zersplittern,
Wie jenen Turm von Babylon.“

(„Iracunda Jovem ponere fulmina.“)

Und so ist überhaupt der Dichter lyrisch-ungerecht gegen den Beruf des Kaufmanns, dessen poetische Verherrlichung erst Freytag gelang, der — ein Epiker — die „Arbeit“ in der Poesie zu Ehren brachte. Da nun Horaz, wie alle Lyriker, der Stimmung ihren Einfluß einräumt, so ist es nur natürlich, wenn wir manche Inkonsequenz finden, welche wir durch das Genre der Poesie entschuldigen müssen. Oder preist er nicht, wenn auch nur *ἐν παρόδῳ* (d. h. mit demselben rhetorischen Kunstgriff, den wir in der Figur der „praeteritio“ haben), den Agrippa und noch mehr den Augustus, er, der so oft behauptet, große Stoffe nicht behandeln zu können? Er, der nur singen will von Gelag und Kampf der Mädchen mit ihren ungefährlichen Waffen gegen die drängenden Jünglinge, — fordert er nicht auf, den neuen Trophäen des Augustus Lieder zu weihen? Dankt er nicht für die Leier und die nicht versiegende Liederquelle, während er andern Ortes von mühsamem Arbeiten und Suchen spricht? Und wenn er auch seine Muse zurückruft, als sie saß „in der Götter urältestem Rat und behorchte der Dinge geheimste Saat“, hat er sie auch gescheucht, als er Bacchus auf fernem Geklipp Lieder lehren sah und lernend sitzen Nymphen und spitzohrige, bocksfüßige Satyrn, oder als er dem Lenäus, welcher mit grünendem Weinlaub die Schläfe umrankte, durch Haine, Höhlen, Grotten folgte? Eines Falles mag hierbei erwähnt werden, der dem Dichter Tadel eingetragen hat. Gelehrte haben Gedicht I, 34 mit „Geistesverdunkelung“ überschrieben. Das hätte man nicht gethan, wenn man daran gedacht hätte, daß ein Lyriker ein gewisses Recht darauf hat, stets kindlich zu bleiben, d. h. vorübergehende Stimmungen mit der Wärme und Frische momentaner Erregtheit auszusprechen. Ist denn ein Donnerschlag bei heiterem Himmel nicht imstande, die leicht erregbare Seele eines Lyrikers in Schwingungen zu versetzen? Moderne Lyriker haben bei geringeren Naturbegebenheiten den Gottesleugner gerufen, „Gott zu fühlen“

(Lenau); ein Donnerschlag aus heiterem Himmel jagte einst die Griechenhelden von der Walstatt vor Troja, warf die Wilden in Schillers „Eleusinischem Fest“ der Demeter zu Füßen; ein gewöhnliches Gewitter im Walde ergreift Klopstock so, daß er ausruft:

„Herr! Herr! Gott! Barmherzig und gnädig!
Du Naher! Erbarme dich meiner!“

(Frühlingsfeier.)

Aber es ist gewiß nur eine Allegorie, die uns der Dichter I, 34 bietet. Möglich, daß die Verhältnisse bei den Parthern — denn die orientalischen Völker hatten damals wie jetzt das sonderbare Vorrecht, ganz Europa in Spannung zu versetzen, wenn auch nur „ein Schuß dort knallte“ —, möglicher, daß das schimpfliche Verfahren des Antonius den Dichter zur Umkehr und Wendung auf die Seite des Octavianus zwang.

Trotz dieser Ausnahmen glaube ich noch genügend berechtigt zu sein, zu behaupten, daß Horaz — um ein Grillparzersches Wort zu gebrauchen, welches derselbe natürlich nicht über Horaz ausgesprochen hat — kein Traumbilderer ist, sondern ein Bildner, kein Sinnverwirrer, Phantasieverwilderer, sondern ein Zäher des Affektes, Gefühlesmilderer, und weil er selber in sich klar, auch aller Klarheit Schilderer. Oder ist etwa die Lyrik des Horaz zu charakterisieren als „eine Beichte der Seele“, als das edelste Mittel zur Selbsterlösung von Eindrücken und Erinnerungen, welche die Gesundheit des Gemütes angreifen — wie Goethe die Lyrik auffaßte? Oder ist sie etwa gar, was sie den Romantikern war: das teuer erkaufte Produkt von Leiden und Sorgen, die Perle, welche die Krankheit der Muschel absetzt? Besser schon paßt Tegnér's schöne Strophe auf sie:

„Das goldne Saitenspiel erklinge
Von keiner selbstgeschaffnen Pein.
Des Sängers Sorgen sind geringe,
Des Liedes Himmel ewig rein.“

Denn auch dem Horaz ist die Poesie, was sie Tegnér war, die „Gesundheit des Lebens“.

So gab sich unseres Dichters Besonnenheit und Maß im Inhalt zu erkennen: in der Form brachte er es durch sie zu dem oft bewunderten kunstvollen Strophenbau, zu dem klaren Aufriß des Gedichtes, welcher oft sogar auch dem an poetische Disposition und Logik nicht Gewöhnten von selbst klar wird. Weil das Objekt ihm vor Augen schwebte und das Subjekt in vornehmer Gemessenheit Herr desselben blieb,

sah er beim Entwerfen oft schon den Punkt voraus, wo die Hauptsache zu stehen habe, und die Linien, die zu ihr hin und von ihr herabführen müßten. Häufig, besonders in den Reflexionsgedichten, treffen wir daher den Hauptgedanken (die „Summe“ des Gedichtes) in der Mitte; bis zu ihr steigt die Dichtung; von der Höhe sucht sich der Dichter den geeigneten Abstieg. Wie es bis zur Höhe Momente der Steigerung giebt, so giebt es auch von ihr herab einige Momente, welche die sinkende Handlung aufhalten und neue Fernsichten gewähren. Als Beispiele dieses dramatischen Baues mögen dienen III, 4 und III, 29. III, 4 enthält achtzig Verse. Gerade in der Mitte steht die Hauptsentenz: Augustus will ein Reich der Musen und der Milde gründen, nachdem die roheren Gewalten besiegt sind. So stehen die Verse 41 u. 42: „Vos lene consilium et datis et dato gaudetis“ mit dem ersten Teil durch Cäsar, mit dem zweiten Teil durch die Exemplifizierung an dem Gegenteil in Verbindung. Der erste Teil hat drei Momente der Steigerung: 1) Einleitung: „Musen, helft mir der innern Begeisterung für eure Gnade Ausdruck zu geben“ (1—8); 2) „Denn mich habt ihr durch alle Gefahren schützend geleitet, und auch fernerhin werde ich durch euch sicher sein“ (9—36); 3) „So schützt und erfrischt ihr auch jetzt den Cäsar“ (37—40). Ebenso vorzüglich ist die sinkende Handlung durchgeführt und durch eine herrliche Gnome geziert: 1) „Mächtig war die Titanenbrut“ (42—56); 2) „Die Götter der Weisheit und des Mafses stürzten sie“ (57—68); 3) „Nie wieder erhebt sich die Roheit.“ — In III, 29 steht die Hauptsentenz ebenfalls in der Mitte: „Quod adest memento, componere aequus.“ Doch nicht bloß die Höhe ist interessant, auch der Weg dahin durch drei schöne Punkte ausgezeichnet (Vers 1, 13 u. 29). Und nicht einmal der Weg herab ermangelt des Neuen und Sehenswerten (Vers 33, 49 u. 57). Am häufigsten findet sich so bei Horaz die Dreiteilung, wie er denn diese Zahl auch bei den Beispielen besonders beliebt hat, und zwar in der Regel so, daß die Hauptstrophe exkurrierend und das Ebenmaß der Teile scheinbar störend hervortritt. Aber auch die Zweiteilung findet sich, namentlich in Reflexionsgedichten, häufig und zwar in der Art, daß ein oder zwei Verse dem einen Teil mehr zukommen wie dem andern, daß die Hauptsache um die Mitte herum zu finden ist, daß, wenn in Hauptteilen reguläre Gleichheit herrscht, dieselbe in Nebenteilen absichtlich vernachlässigt ist. So scheint mir die didaktisch-satirische Ode I, 1 nach Abzug der Einleitungs- und Schlußverse, welche in einem nur äußerlichen Ver-

hältnis zum Ganzen stehen, in zwei Teile zu zerfallen: 3—18: Egoisten; 19—34: Nicht-Egoisten. Die einzelnen ergötzlichen Bilder dagegen, welche der Dichter aus der Vogelperspektive heraus sieht und schildert, über das Thun und Treiben der Menschen sind mit Recht bald kürzer, bald länger. Auch kommen Fälle vor, wo der Dichter bis an den Schluß des Gedichtes vorwärts eilt und erst hier zum Thema oder zur Hauptsentenz gelangt. Einer andern Ordnung wenigstens scheint mir I, 8 zu widerstreben. Häufig macht der Dichter auch Gebrauch von der so schönen Form des *κύκλος*, indem er am Schlusse seines Liedes zum Anfang zurückkehrt, nicht ohne daß durch die Mitte, das Herz des Liedes, die Anfangssentenz geändert, vertieft und gehoben ist. So beginnt II, 12 mit Kämpfen und schließt mit Kämpfen, aber jene sind Stoffe der Epiker, diese gefahrlosen — das Feld der Lyriker. So ist IV, 5 ein Kreis: „Kehre zu deinem Volke wieder, welches dich erwartet, wie eine Mutter ihren Sohn“ (1—16); „Denn du gabst dem Staate Ordnung und Frieden“ (17—28); „Und das Glück deines Volkes äußert sich in Segenswünschen für dich“ (29—40). Einen beabsichtigten *κύκλος* erkenne ich auch in IV, 1. Daß es eine Art von Vorwort ist, war schon bemerkt. Der Dichter hatte längst beschlossen, dem Dienst der Venus fern zu bleiben. Ähnlich, wenn auch nicht so ernst, lautet es bei ihm, wie bei Giacomo Leopardi (Heyse): „Nun wirst du ruhen für immer, mein müdes Herz! Es schwand der letzte Wunsch. Ich fühl' es tief: die Hoffnung nicht allein auf holde Täuschung (cfr. Hor.: *nec spes animi credula mutui*); auch der Wunsch entschlief.“ Unser Dichter dachte als ein Fünfziger wie Béranger, als er zwanzig Jahre bei Sturmestosen gesungen und der Schnee des Winters seine Haare bleichte (Hor. IV, 13, 12):

„Lebt wohl, ihr Lieder, unsere Zeit ist um;
Zu Winters Anfang wird der Dichter stumm.“

Béranger (nach Chamisso).

Aber am Schluß des Gedichtes zeigt er selbst, daß er zu früh sich gerühmt, daß die Liebe auch jetzt noch über ihn Macht besitze. Ob der Dichter dadurch in scherzhafter Weise, wie Kayser meint, seine Rückkehr zur Lyrik erklären wollte, oder ob er dem höhern Gedanken Ausdruck verlieh, daß der Mensch, so lange er ein Mensch, menschlichen Gefühlen nicht absterbe, daß man niemals ausgerungen und ausgekämpft und ewig von neuem der Wechsel beginne, ob

er also einen ähnlichen Gedanken im Sinne hatte, wie Goethe ihn in folgenden Versen äußert:

„Nur dies Herz, es ist von Dauer, schwillt im jugendlich-
sten Flor,
Unter Schnee und Regenschauern rast ein Ätna dir hervor. —
Du bescheinst wie Morgenröte jener Gipfel ernste Wand
Und noch einmal fühlet Goethe Frühlingshauch und Sonnenbrand“

das lasse ich dahingestellt; jedenfalls ist das Gedichtchen in dem Kontrast zwischen dem Anfang und dem Schluß, in dem Wechsel der Stimmungen und Neigungen, den es darstellt, indem derjenige, der im Anfang durus und unbeugsam war, am Schluß dem schnellen Liebling über das Marsfeld und die beweglichen Wasser nacheilt — er nicht mehr durus dem durus —, jedenfalls ist es ein echtes und rechtes lyrisches Gedicht, in dem es ohne vorgefaßte Absicht die Stimmung des Dichters begleitet und in ihrer menschlichen Veränderlichkeit zeigt. Ein solcher Kontrast zwischen Anfang und Ende, zwischen Wollen und Vollbringen, zwischen solchem vermeintlichen Besitzen und Nichtbesitzen findet sich auch in Grillparzers, seinem ganzen Leben am besten als bezeichnender Accord vorzusetzenden Gedicht:

„Bei dem Klang des Saitenspiels
Geh' ich einsam und allein.
Habe wenig, brauchte vieles,
Doch das wenige ist mein.
Amor lauscht in Rosenhecken,
Winkt, halb Spott, zu sich herein:
Spiel mit Kindern, Kind, Verstecken!
Mich laß ruhig und allein!
Und das Glück voll goldner Spangen
Zeigt den reich gefüllten Schrein;
Kommst geflogen, ich gegangen.
Flieg du hin, ich geh' allein.
Schau, der Ruhm am Rand der Fernen
Glänzt in heller Zeichen Schein.
Wen gelüftet's nach den Sternen?
Man betrachtet sie allein!
Misse gern ein buntes Vieles,
Hätt' ich mich erst und was mein!
Bei dem Klang des Saitenspieles
Geh' ich einsam und allein!“

So ist der Dichter am Schlusse seiner Dichtung dahin gelangt, daß auch die ursprüngliche Gewißheit von dem Besitz seines wenigen ihn verläßt: das Gedicht ist ein Kreis: die Worte, mit denen es beginnt, schließen es: es ähnelt dem menschlichen Wesen, dem die Entfremdung von sich selbst

nicht gelingt. Der Kreis bei Grillparzer wird durch den Refrain, bei Horaz durch den geschickten Schluss mit „volubiles“ angedeutet²⁰.

Indem ich nach dieser Abschweifung zur Besprechung des Baues der Gedichte zurückkehre, bemerke ich, daß dem Dichter die Ordnung der Teile gewiß nicht immer durch mühsames Grübeln entstanden ist. In dem Geiste des Dichters wohnt von Haus aus die Symmetrie, und unbewußt findet der schöne Gedanke eine äußerlich schöne Form. Es war auch nicht bloße Nachahmung, die den Dichter die Dreiteilung der Ode in Satz, Gegensatz und Abschluß lehrte: die natürliche Logik lehrte oft, was die gelernte kaum vollbracht hätte. Hätte der Dichter wirklich nach handwerksmäßigem Risse seine Gedichte aufgebaut: wie wäre dann die Ungleichheit zwischen den Ansichten eines Dillenburger, eines Nauck und Kayser über die Teilung so mancher Gedichte überhaupt denkbar? Wo jene Gelehrten einig sind — und sie haben alle drei unabhängig von einander gearbeitet —, haben wir häufig genug eine so augenscheinlich ungesuchte, natürliche Teilung, wie wir sie in modernen Erzeugnissen hinnehmen, ohne dem Dichter einerseits ein Kompliment für seine Architektonik zu machen und anderseits ihn mitleidig zu betrachten, weil er sein Talent in unwürdige Fessel schlug, weil er uns zu sehr in das Triebwerk der dichterischen Maschine blicken und sich die „Mache“ abgucken ließ. Wenn Kayser z. B. I, 23 teilt in $1 + 1 + 1$, so liegt darin der richtige Gedanke ausgesprochen, daß Strophe 2 als das Herz des Liedes, das, warum das Lied eben mehr als poetische Prosa ist, für sich genommen werden muß, — aber an Absicht glaube ich nicht und etwas Charakteristisches kann ich darin nicht erkennen. Jene Zweiteilung endlich, wie sie häufig angenommen ist, — kann es etwas Häufigeres, etwas Natürlicheres geben? In Goethes „König in Thule“, in Wilhelm Müllers „Strandliedern“, in Lenaus „Zuruf an meinen Geist“, in zahlreichen Liedern von Heine, z. B. in jenem „Philister in Sonntagsröcklein“ findet sich überall und ungezwungen jene Teilung. Wenn in Geibels „Ich fuhr von St. Goar“ auf eine Strophe Einleitung fünf Strophen Erzählung und in wieder fünf Strophen Wendung mit Nachwort folgt, — hat er es wohl beabsichtigt, oder war nicht vielmehr diese Symmetrie der dichterischen Produktion immanent? Man suche immerhin auch in den „Liedern“ diesen harmonischen Bau auf — für Schüler ist dies ja sehr instruktiv —, aber man mache daraus dem Horaz weder ein Kompliment noch einen Vorwurf:

dafür ist er eben Dichter²¹. In den „Oden“ dagegen, jenen gröfseren Ganzen, ist Horaz in der Anordnung ein Meister: dort werde der kunstvolle Bau bewundert, der sich nicht blofs in möglichster Gleichförmigkeit der Teile, sondern oft auch in der beabsichtigten Ungleichheit zu erkennen giebt. Augustus war ja nicht die Jugendliebe des Dichters, der römische Kaiserstaat ja einstens ihm „taedium“ und nicht sein Ideal: um so mehr fliessen jene grofsartigen Gedichte aus jenem mafsvollen, ruhigen Fühlen, aus jener ehelichen Liebe, aus jenen männlichen Freundschaft, welche ruhig abwägt und das Gefühl nur durchzittern läfst. Man prüfe das Gesagte an dem Gedichte, welches in dem schliessenden Worte (Cäsar) die politische Entscheidung des Dichters enthält (I, 2): „Schneestürme, Überschwemmung und Bürgerkriege musten wir erleben“ (1—24); „Wer von den Göttern wird in der Not uns helfen?“ (25—28); „Merkur in der Gestalt des Octavian! Möge er sein Werk vollenden!“ (29—54.)²²

Zweiter Teil.

Speziellere Ausführungen.

a. Figuren und Bilder.

1. Der rhetorische Charakter der Römer.

Nach dem bisher über unseres Dichters Begabung Bemerkten ist es nur natürlich, wenn wir bei ihm, dem aufmerksamen Jünger einer Zeit und eines Volkes, das, rhetorisch veranlagt, erst vor kurzem Triumphe der Rednerkunst gesehen hatte, das die Dürre der Phantasie durch Beweglichkeit des Geistes und hyperbolische Stärke des Ausdrucks („wild“ [dirus] statt „hart“; „grausam“ statt „schmerzlich“; „ungeheuer“ [ingens] statt „groß“) zu ersetzen suchte, wenn wir bei dem Römer Horaz die „Figur“ mit ihren hochgewachsenen, oft aber auch verdorrten Armen die lieblicheren Ausgeburten und Projektionen der Phantasie, die Bildertropen, überwuchern und zerdrücken sehen. Wie charakteristisch ist schon jene eine Note bei Quintilian: „capitis nives“ bei Horaz sei ein etwas gewagtes Bild! Was ist in der griechischen Poesie, was in der bilderdurchtränkten Sprache des Orients, was ist in der deutschen Poesie des ernsteren Nordens, des innigeren Südens gewöhnlicher, häufiger, trivialer! Da lese ich bei Béranger (Chamisso):

„Der Schnee des Winters bleicht deine Haare,
Such eine Freistatt für die herbe Zeit.
Die Stimm' ermattet dir im Liederstreit.
Du sangst bei Sturmestosen zwanzig Jahre“;

bei Gottschall (Carlo Zeno):

„Dann blüht darin ein solcher Lenz der Seele,
Daß selbst der Schnee des mürr'schen Alters taut“;

bei Vischer:

„Schon manchem hatte die Locken
Des Lebens Winter geraubt,
Schon manchem die weissen Flocken
Geschüttelt aufs ernste Haupt.“

Wahrlich, wenn wir von dem verwandten „coma“ als Haar des Menschen und Laub des Baumes (vgl. Hor. I, 21) und von dem „secare mare“ (τέμνειν, durchfurchen) absehen, — giebt es wenig internationalere Bilder, als das von Quintilian getadelte! Würde nicht selbst ein so ruhiger, allen Extravaganzen abholder Dichter, wie Uhland, mit seinem:

„Wo es in der Seele maiet,
Die von neuem Leben jung“ u. s. w.

einen harten Stand den Kritikern Roms gegenüber gehabt haben, um gar nicht erst zu reden von Tropen wie „arme barfüßige Seelen“ bei Longfellow oder einem Lenauschen Gedichte wie:

„Der Lenz hat Rosen angezündet
An Leuchtern von Smaragd im Dom,
Und jede Seele schwillt und mündet
Hinüber in den Opferstrom“,

eine Strophe, die mit ihren Tropen der Personifikation, Assimilation und Konsequenz niemals auf römischem Boden gewachsen wäre. Doch dürfen wir nicht allzu sehr klagen, daß Horaz weniger Bilder uns bietet, als unsere Landsleute es zu thun pflegen²³. Nicht zum wenigsten basiert darauf sein Ruhm der Klarheit und Verständlichkeit, auch der Vornehmheit; denn gerade jetzt haben wir Gelegenheit, genug zu klagen:

„In bunten Bildern wenig Klarheit,
Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit:
So wird der beste Trank gebraut,
Der alle Welt erquickt und auferbaut.“

Goethe.

Wir werden aus den zahlreichen Figuren einige herausgreifen.

Ein wirkungsvolles Polysyndeton malt uns III, 26 den Eifer des Dichters, alle möglichen Instrumente, mit denen er sonst dem Hause der bewachten Geliebten zu nahen pflegte, im Tempel der Venus niederzulegen, ein prachtvolles Polysyndeton malt das Durcheinander und die Verwüstung der Überschwemmung (III, 29, 36: „lapides adesos stirpisque raptas et pecus et domos“). Der Schelm Horaz malt

(I, 16) die Wirkungen des rasenden Zorns mit dem viermal wiederholten „nec“²⁴. — Für den Dialogismus haben wir im Deutschen das schöne Beispiel: „Wer reitet so spät . . . ? Es ist der Vater“ u. s. w. Lange nicht so wirkungsvoll scheint es mir, wenn es in der Mitte von I, 2 heißt: „Cui dabit partes scelus expiandi Iuppiter? Tandem venias, precamur, . . . augur Apollo.“ In der Anadiplosis werden wir des Regulus Unmut erkennen, daß er es hat erleben müssen, wie die Waffen den Soldaten ohne Schwertstreich entrissen wurden, ja erleben, daß die Arme von Bürgern auf dem freien Rücken zurückgebunden waren — III, 5, 22 (wäre es aber nicht besser, für „libero“ zu lesen: „libera“, d. h. die freien Arme auf dem Rücken?) —; oft werden wir den Dichter in der Epizeuxis zur Eile ermuntern und ängstlich fragen sehen (ep. 7; ep. 5; III, 3, 18; III, 11, 36 u. s. w.), manchmal in der Epanodos auch äußerlich wieder mit ähnlichen Worten zu demselben Gedanken zurückkehrend finden (III, 19, 25). Er gebraucht häufig die elliptische und die Frage-Exklamation, namentlich in den lebhafteren, weniger von der „urbanitas“ geglätteten Epoden. Mit Würde setzt er das *ὄνομα ἐμφαινόν*, sei es, daß er die Lydia sich ihres stolzen Namens rühmen läßt, sei es, daß er von sich als Flaccus oder Horatius (IV, 6) spricht²⁵. Er apostrophiert mit Lebhaftigkeit die Leier und die „fromme“ Schale. Ihm gelingen Inversionen und Hyperbata bei der freieren Stellung der Worte im Lateinischen besser wie deutschen Dichtern. Wie wirkungsvoll steht der Vokativ „Caesar“ am Schlusse von I, 2, wie passend die Apposition: „kein niedriges Weib“ am Schlusse der Ode (I, 37) neben dem dadurch wertvolleren „triumpho“! Können wir das Malen des Verstecksspiels durch die Worte I, 9, 21 u. 22 nachahmen? Ist es möglich, die Verteilung der zusammengehörigen Worte über die beiden Teile des Asklepiadeus minor nachzubilden, wodurch die durch Diäresen getrennten Hälften wieder zusammenwachsen? Wenn wir I, 1, 14 zwischen „Myrthoum“ und „mare“ den ganzen langen Vers eingeschlossen finden, wirkt es nicht, als wenn Schiller im Spaziergang zwischen „Endlos und endlos“ den Hexameter bildet? Wenn „dicimus“ an gleicher Stelle IV, 5, 38 u. 39 wiederkehrt, hören wir nicht dadurch das Lob des Cäsar als ewig wiederkehrenden Refrain? Daß zuweilen allerdings die verschränkte Wortstellung ohne Bedeutung, ja häßlich ist, — dafür mögen zwei Beispiele genügen: IV, 4, 42: „dirus per urbes Afer ut Italas“ und IV, 5, 6: „instar veris enim volutus ubi tuus“. — Von der Hyperbel haben wir schon

gesprochen. Wir werden es dem maßvollen Dichter nicht verargen, daß auch er einmal in seiner Seligkeit den Flug bis zum Sternenzelt nehmen will (I, 1) u. s. w. Sehr häufig wendet der Dichter die Figur des Kontrastes an. Zwischen arm und reich, zwischen guten und schlechten Weinen, großen und kleinen Opfern, zwischen „te“ und „me“ wird fast zu häufig der Gegensatz markiert, und ganze Gedichte wie II, 17 werden dadurch gewissermaßen erzeugt²⁶. Von allen Figuren aber sind für die Dichtung des Horaz charakteristisch die der Ironie, des Oxymoron und der Anaphora, von denen wir die erste schon bei der Vergleichung von Horaz und Heine berührt haben. Wir hätten ihn nicht einen humoristischen Realisten nennen dürfen, wenn seine Ironie eine boshafte, herzlose, höhnische, selbstsüchtige wäre, wenn sich seltener der polternde Schalk als der hämische Gleifsner zeigte, wenn wir nicht auch bei der Ironie der sittlichen Abfertigung durch den Gedanken an die schönen Ideale und Zwecke des Dichters versöhnt würden²⁷. Wenn er, wie im Widmungsgedichte (I, 1), aus dem Kreise der Reigentänze aufführenden, griechische Melodien spielenden Musen, Nymphen und Satyrn ins Geräusch des staubigen Lebens enteilt, nur um es uns in seiner Lächerlichkeit durch „pulverem collegisse, mobilium, verritur“ u. s. w. zu zeigen, — dann müssen auch wir zuweilen lachen über diesen „Lärm um nichts“, und sehen mit dem Blicke des Mitleids oder dem wohlwollenden des Sich-klüger-dünkens die wunderlichen, uns auch jetzt noch nicht fremden Gestalten sich härmen und rasen um Güter, die keine Güter sind. Wenn wir I, 2 den Tiber Königsbauten umstürzen und danach streben sehen, das Feuer im Vestatempel zu verlöschen, und nun erfahren, daß dieser mächtige Gott dies nur thut, weil er unter einem noch mächtigeren Pantoffel steht, wenn er I, 4 den reichen Sestius an die „fabulae Manes“ und die „exilis domus Plutonis“²⁸ erinnert, wenn er den plumpen Vulkan mit seiner zierlich tanzenden Gattin zusammenstellt, wenn er I, 6 die *οὐλομένη μῆτις* trotz ihrer gewaltigen Wirkungen nur „stomachus“ und den „Ulixes“, das Ideal der Griechen neben jenem, nur „duplex“ nennt; was will er durch diese *ταπείνωσις* anderes exemplifizieren, als daß er bei seiner Anlage zur Ironie und Satire die „laudes“ jener großen Männer nur schädigen könne? Ich könnte noch zahlreiche Einzelheiten anführen, wie wenn er II, 2 die begehrten Goldbarren verächtlich „acervi“ nennt oder II, 18 die Römer ironisiert als die „ignoti heredes“ des Attalus; — aber wozu Einzelheiten? Ganze Gedichte sind von ironischem Geiste durch-

tränkt, und für uns ist es oft recht schwer zu beurteilen, was Scherz, was Ernst ist. Man vergleiche I, 8. 11. 16. 20. 27. 29; III, 10, 20. 27. In II, 4 thut der Dichter aus Schalkheit recht ernsthaft und die Situation der sich ins Fäustchen lachenden Venus (III, 27, 67) war ihm gewiß recht hehaglich. Doch ist sein Humor trocken. Er gehört nicht zu denen, die, wenn sie einen Scherz erzählen, am meisten selbst lachen, wie er auch die Thräne sich nicht selbst trocknet, wenn er uns rührt. Bitter und scharf wird die Ironie nur gegen den Kaufherren (I, 31); bitter auch im Munde des Regulus gegen die Soldaten, „welche durch Gold erhandelt natürlich schneidiger“ zurückkehren würden²⁹; boshaft endlich gegen die besudelte Herde von Männern, die keine Männer sind (I, 37). Wäre Heine patriotischer, Zola herzlicher, — dann würde die Ironie beider der Schärfe der Beobachtung wegen der des Horaz zu vergleichen sein.

Wie die Ironie, so liebte Horaz als echter Römer das Oxymoron, jene Figur, die der Sucht der Menschen, besonders der Römer, entgegengesetzte Begriffe scharf aneinanderzudrängen und durch den scheinbaren Widerspruch das Gefühl aufzuregen, ihr Dasein verdankt, eine Figur, die stets in Zeiten des Nachlassens poetischer Kraft feuilletonistische Triumphe feiert. Daß es römischen Dichtern passiert ist, die Wahrheit der Sache dem Glanze der Antithese aufzuopfern, bedenkliche Phrasen zu bilden, beweist Ovids „pia fraus“, beweisen auch mehrere Oxymora des Horaz. Man denke nur an das „meineidige Wort“ (III, 24), denke an „glanzvoll täuschend“ (III, 11): Verbindungen, welche immerhin die sittlichen Begriffe verwirren könnten. Modern dagegen und unanstößig sind seine Oxymora, wenn wir durch sie kennen lernen, daß es eine „liebenswürdige Raserei“ (III, 4) giebt, ein „wonniges Beben“ (III, 25), einen „herrlichen Verbannten“ (III, 5), „milde Foltern“ (III, 21), ein „Armsein mitten unter Schätzen“ (III, 16), ein „Stillstehen des geflügelten Tages“, einen „königlichen Bau in der Verwitterung“ (III, 30), eine „liebliche Keckheit“, eine „unweise Weisheit“, ein „Erblassen der Kühnheit“, eine „dürre Ernährerin“ (I, 22), eine „Liebeschauerlust“ (*mater saeva cupidinum*). Denn uns Modernen ist das „süße Grauen“, das „freudvoll und leidvoll“ in unserer geföhldurchschütterten Brust doch oft recht klar geworden. Mit einem schönen Oxymoron schließt auch II, 18: „Der Tod läßt sich willig finden, gerufen oder ungerufen den arbeitsmüden Armen zu erleichtern“, wo dasselbe durch das Vorwiegen des ersten Begriffes in „*vocatus atque non vocatus*“ ermöglicht ist. Geradezu aber als ein „Lied des

Oxymoron“ möchte ich I, 33 bezeichnen, und zwar nicht bloß, weil so viele Oxymora darin vorkommen. Diese Lust am Gegensatz liefs den Dichter auch oft die Worte so stellen, dafs die Gegensätze auch äußerlich an einander gerückt wurden. Daher heifst es I, 3: „fragilem truci“; II, 16: „brevi fortes — captivae dominum — imbellem feroces — aquilae columbam“ (IV, 4) u. s. w.

Es ist noch übrig, von der Anaphora zu sprechen, die an ihrer Beliebtheit und Verbreitung seit der Zeit des Horaz nicht viel verloren haben dürfte. Ihren Ursprung verdankt sie dem Gefühl für Ebenmafs und Gleichheit, welches in den modernen Sprachen den Reim schuf. Das Neue, begrifflich Andere soll in einer uns schon gewohnten Form dem Bekannten angeknüpft werden, damit es sich leichter mit dem Vorhergehenden zu einer Einheit vermähle. Unser Dichter kannte ihren Wert. Die schöne Stimmungsanaphora mit dem wüsten, von allen Ecken ertönenden Geschrei: „Zu den Waffen!“ als die Menge sich rottete (I, 35), mit dem Jubelgeschrei: „Io triumphe“ (IV, 2), oder dort (I, 22) wo das süße Gekicher und Geschwätz der Lalage gerühmt wird, oder jener köstliche Schluß von III, 9: „Mit dir möchte ich lieben zu leben, mit dir ach! stürb' ich so gern“, — die fast zu häufige Gedankenanaphora mit dem Pronomen der angeredeten Person (vgl. III, 4; III, 21; IV, 3 [welches ich überhaupt mit „Dein“ überschreiben möchte, da der Dichter alles, was er hat, der Muse zu verdanken glaubt]; I, 15; II, 19. 7. 17; II, 20. 5. 6; IV, 13, 10. 11) zeigen, wie viel lieber der Dichter die Strophen durch die Betonung der hervorgehobenen Worte band als durch nichtssagende Partikeln. Oft gewifs fehlt uns nur der Reiz der Melodie, des Rhythmus, den wir in der fremden Sprache weniger empfinden, wenn wir die Anaphora matt und platt zu nennen gewillt sind. Wenn wir Freiligraths

„Er denkt an den fernen Niger,
Und dafs er gejagt den Löwen und Tiger,
Und dafs er geschwungen im Kampfe das Schwert
Und dafs er nimmer zum Lager gekehrt“

lesen, vergessen wir gewifs ob der Reime süfser Tönung die Schwerfälligkeit der Anaphora. Warum kann also dem Römer sein „terruit — terruit“ (I, 2), sein „hinc — hinc“ (III, 4, 60) u. s. w. nicht besser und weniger farblos geklungen haben, als es uns beim Lesen erscheint? So mögen wir denn im ganzen keinen übertriebenen Gebrauch der Figuren zu tadeln haben; hat doch überhaupt das politische Lied — und dieses besonders zeigt bei Horaz Figurenreichtum

(nimm noch hinzu die Figur der „*simulatio*“: I, 6; II, 12; IV, 15) — Ähnlichkeit mit der Rede des Staatsmannes, d. h. etwas Tendenzmäßiges und die Leidenschaften Erregendes. Noch heute ist ja die Lyrik der romanischen Völkerschaften nicht frei von herkömmlichen Phrasen, rhetorischen Wendungen, — Füllungen, welche als vollgültige Münze gegeben und genommen werden und Übersetzer arg in Verlegenheit bringen (vgl. Chamisso und Gaudy, Übersetzungen von Béranger, Einl.).

2. Das Bild.

Doch Figuren sind nur schöne Gewandungen des Körpers. Den häßlichen machen sie darum nicht schöner, den schönen, gesunden heben und fördern sie. Wie ist es nun mit dem Körper, dem spezifisch-poetischen des Horaz? Gesund ist er, wenn er Leben zeigt — und für die Phantasie anschaulich ist, d. h. was die gewöhnliche Rede in abgezogenen Begriffen sagt, in Bildern malend, dem Gefühle entsprechend, den Gedanken klärend und vertiefend. Gesund ist der Körper der Dichtung, wenn er aus Bildern besteht, welche die spezielle Dichtung in einen gemüthlichen und befruchtenden Zusammenhang mit der ganzen umgebenden Natur und Welt setzen. Das Bild aber ist die Tochter eines offenen Auges und entstammt jenem ins Herz dringenden Tiefblick, welcher das Zeichen des Genius ist. Diesem fließt es zu in unendlicher Fülle: die bekanntesten Dinge zeigen, von ihm gesehen, ganz neue Seiten; das Einfachste und Unscheinbarste wird durch die That des Genies zu einem Gliede in der Kette zur Entdeckung der die Welt beherrschenden Schönheit. Da hat der Verstand dann vollauf zu thun, die zu üppig schießenden Zweige zu beschneiden und die köstlichen Bilder vor Vermischung zu wahren. Ich denke an Schiller, der nach Worten rang, um die Phantasiegebilde der Seele zu umkleiden, ich denke an die österreichische Dichterschule, die fast zu viel Edelsteine in ihrem „Schutt“ (Anastasius Grün) hat. Nun bei Horaz haben wir, wie schon oben bemerkt, kein Überfluten zu befürchten, — aber wir haben bei ihm auch keine Armut an Bildern zu konstatieren, etwa eine solche, wie sie genaue Kenntniss des Herzens und der Naturlaute der Gefühle hervorbringt, oder wie sie aus dem Utilitätsprinzip des Belehrens geboren wird. Jene Mitte, jenes Maß, welches unseren Dichter so auszeichnet, ist auch hier wieder zu finden. Es ist daher natürlich, daß er alle von unserem Verstande aus der Dichtersprache mühsam herauszuschälenden Besonderheiten der Tropenbildung in Bei-

spielen hat, — zeigt doch auch die Sprache der Prosa für jede eine Menge von Beispielen, weil viele Tropen, welche ursprünglich ein Wagnis des menschlichen Geistes oder einer erwärmten Seele waren, zum Gemeingute der Nation geworden sind und kaum noch als Abweichung von dem gewöhnlichen Sprachgebrauch empfunden werden³⁰. Ist doch unsere Sprache selbst voller plastischer Bilder, welche leider im Laufe der Zeit nicht mehr als Bilder betrachtet und geschätzt, sondern nur als Scheidemünze des kahlen Verständnisses wegen ausgegeben werden; ist doch die Auffassung der uns umgebenden Natur in unserer Kinderzeit eine so tief poetische, daß wir dem Dichter gratulieren können, der sich sein „Kinderauge“ gerettet hat. — Es sei mir gestattet, ehe wir zu den einzelnen Tropen übergehen, einige Vorbemerkungen zu machen. Wir dürfen natürlich nur in taktvoller Weise von Personifikationen, Enallagen, Allitterationen u. s. w. sprechen: Der Dichter selbst schuf bewußtlos die Gebilde, in denen die Form mit dem Inhalt sich deckte. Daß in der Dichtkunst nichts, bei Horaz wenig Gesuchtes sei, daß von innen heraus der Sang dringt, daß wesentlich dieselben Gesetze in den Dichtern der klassischen und unserer Zeit immanent wirken und ihre Gestaltung leiten, daß derselbe frische Wind dichterische Gemüter damals wie jetzt zu sogenannten Lizenzen treibt und über die gewöhnliche Sprache erhebt, daß die römischen Dichter keine Schrullen haben und sich kaprizieren, immer wieder dieselben Kunstgriffe zu gebrauchen: das muß auch für Horaz im allgemeinen als Grundsatz gelten, wenn auch im besonderen zugegeben werden muß, daß gewisse Abwege von der gewöhnlichen Landstraße: wie der plastische Plural statt des Singularis, die häufige Figur des „pars pro toto“ und andere zur formelhaften dichterischen Technik gehören und allen Dichtern jener Zeit angehören. Personifikationstropen haben wir natürlich in Hülle und Fülle: ein Dichter kann unter Leblosem nicht leben, und in dieser Beziehung stehen die Dichter aller Nationen und aller Zeiten immer auf dem Standpunkte jener wilden Völkerschaften, die in der Natur und ihren Elementen das Dasein oder Nahen des „großen Geistes“ empfinden. Die „Tugend“ sieht der Dichter an als „Mantel“, in dessen Umhüllung er dem Sausen bei dem Scheiden der geflügelten Fortuna, mit der er eine kurze Ehe geschlossen, trotz (III, 29). Die „rechtschaffene, zufriedene Armut“ sucht er als Braut, als zweite Gattin auf, nachdem die erste ihn mit allem, was sie brachte, verlassen, ein Ereignis, worauf er vorbereitet war. Der Liebes- und Kriegsgott Cupido hält Beiwacht in den

Grübchen der Wangen der Chierin (IV, 13 wahrscheinlich aus Sophokles' Antigone entlehnt). Der Tod ist I, 3 ein Soldat, der im festen Kommandoschritt auf sein Opfer zuschreitet und, seitdem prometheischer Stolz die Menschen begehren liefs, zu schauen, was die Götter bedeckten mit Nacht und Grauen, sogar im Doppellaufschritt einherrast. Auch als Jäger erscheint er dem Dichter (III, 24) mit Schlingen, deren Gestrick keiner sein Haupt entziehen kann. Als ein unhöflicher Geselle klopft er (I, 4) mit dem Fufse; doch ist er gerecht, da er keinen Unterschied gelten läfst. Die Schar der Fieber gleicht einer Kohorte, welche die stolze Erde in Belagerungszustand versetzt hat und es sich in ihren Garnisonen bequem macht (I, 3). Der Krieg wird als Person gedacht: wann er sich setzt, schweigen die Stürme (III, 3, 30). Das Gütchen lügt (III, 1). Der Baum tritt als Kläger auf gegen den garstigen Winter. Fische trauern über die Verengung des Meeres. Furcht und Gewissensangst steigen in die gepanzerte Galeere; das Gespenst der Sorge sitzt auf hinter dem Reiter. Die Strafe ist zwar lahm, aber langsam und sicher ereilt sie den Verbrecher. Die Tugend ist eine stolze Frau, die das gemeine Gewühl der Erde nur mit flüchtigem Fittich streift, um in Sonnennähe auf ihre Lieblinge zu warten (III, 2). Gold ist ein Wesen, welches vor nichts zurückbebt (III, 16); der Mischkrug ist ein Genosse der Venus (III, 8). — Vielfach waren diese Personifikationen mit Assimilationen verbunden; wo jene allein vorkommen, ist ihre Zahl unendlich. Gehört doch Horaz zu den Dichtern, welche in das Adjektiv besonders das Bild hineindrücken: zu Schiller, Heine, während Goethe das Bild mehr im Verbum zeigt. Darum finden wir bei Horaz so vielfach blasse, der Einbildungskraft wenig bietende Verba, wie „ducere“, „ponere“, „donare“, und „urguere“ und „premere“ sind wohl zu häufig gebraucht, auch in ihrer Bedeutung zu farblos. Nur in der Form schöner und dem Ohre gefälliger sind jene Lieblingsverba des Dichters auf -are, wie „clarare“, „beare“, „dedecorare“, „roborare“, „turpare“, „aeternare“, „fatigare“, „inimicare“, von denen er einige im vierten Buch sogar selbst gebildet hat. Wir wollen ja nicht leugnen, daß Horaz auch oft genug die Metapher bis ins Verbum hinein ausgedehnt hat: Regengüsse nähren den Fluß, Blätter schweigen, der Sommer zermalmt den Frühling, es leben die Gluten, welche der Saite des äolischen Mädchens anvertraut sind, Unthätigkeit wird begraben, das Vaterland fühlt den Stich der treuen Sehnsucht, das Haus lächelt, das Zeitalter des Augustus hat die Schuld entwurzelt,

Zorn schärft die Waffen, Aufidus wütet und droht u. s. w.; man vergleiche besonders auch Epode IV mit ihren vollen, bezeichnenden Verbis: „arat“, „terit“, „metitur“ — aber häufiger finden wir doch die Metapher bloß im Adjektiv. Es mögen einige Beispiele dieser Adjektiva „der Beziehung“ folgen: weiche Befehle, neidischer Zahn, neidisches Schweigen, kühne Dithyramben, süßes Getön, süße Heimat, goldene Sitten, eilende Monde, arbeitsvolle Gedichte, stolze Nachrichten, verwaistes Forum, keusches Haus, harte Armut, steilthronende Tugend, beißendes Eisen, keusches Grün, gefrässiger Regen, feiernde Hofburg, demütiger Hafen, stolze Pfosten, schwarze Sorgen, grünendes Mädchen, erkenntliche Zeittafeln, geflügelte Tage, enge Armut, kundige Stirn, sicheres Ohr, gottloser Nacken, mürrisches Grau, wache Ampeln, träge Erde, geizige Erde, habsüchtiges Meer, klagende Flöte, aufhorchende Eichen, klärender Japxyx u. s. w. (Es sei eingeschaltet, daß Horaz als echter Römer auch ein Freund der Standeserhöhung des Adjektivs ist, welche ja für die Sprache des Cicero stilistisches Gesetz ist; hierher gehören die „Klippen des Krieges“ [Nauck], hierher „amara curarum“ — „Bitternisse der Sorgen“, hierher „fuga temporum“ — „Flucht der Zeit“ [III, 30]; vergleiche mit dem letzten Grillparzers schöne Verse aus der Sappho:

„Nach Stunden nicht, nach holden Blumen nur,
Dem heitern Kranz der Dichtung eingewoben,
Zählt' ich die Flucht der nimmer stillen Zeit“.)

Hierher gehört: „die ‚Tugend‘ des alten Cato ist dennoch oft vom Weine warm geworden“ (III, 21); „die ‚Ehre‘ Cäsars den Sternen einreihen“ (III, 25); „der ‚Schönheitsglanz‘ des Hebrus raubt der Neobule den Eifer“ (III, 12); hierher „flamma Chimaerae“ (IV, 2). Auffallend ist auch hier wieder die vielfache Berührung mit Heine. Als Lieblingsadjektiva dieses Dichters werden von Gottschall angegeben: süß und weich, dumpf, wund und elend. Auch bei Horaz finden sich diese Adjektiva, vor allen aber „dulcis“. Denn süß ist ihm: Schmaus, Heimat, Wein, Melodie, Leben, Pflegling, Getön, Lust, sogar der Tod fürs Vaterland. Man sieht, unser Dichter ist nicht eben weit entfernt von Heinescher Geschmackslosigkeit, wie ich sie finde in: „Und windet die zärtlichsten Kränze“. Neben „dulcis“ ist es „bonus“, „benignus“, „laetus“ und — man sollte es bei dem Dichter der leichten Stoffe nicht erwarten — „saevus“, „durus“, „dirus“, „multus“ und das bei Römern unentbehrliche „ingens“ — Adjektiva, die auch an Schillers Lieblingsadjektiva: „edel“, „sittlich“, „herrlich“, „ewig“, „schrecklich“, „zärtlich“,

„himmlisch“, erinnern, während Goethes griechisch-anmutige: „hoch“, „reg“, „sanft“, „dunkel“, „schwer“, „gefällig“, „anmutig“, und Lenaus traurige Gefühlsadjektiva: „still“, „stumm“, „trüb“, „traut“, „dunkel“ von Horazens römisch-hyperbolischem Geiste (man denke an „percussit“ [durchschüttelte] in I, 7) und anderseits von seiner heiteren, plastisch-klaren Weltanschauung sich weit entfernen. Auch diese metaphorischen Adjektiva zeigen, daß Horaz seiner Phantasie nicht die Zügel schiessen ließ, wenn diese anders sich ihm überhaupt als ein feuriger Pegasus zur Verfügung stellte. Denn von der Kühnheit in Verbindungen wie: „arme barfüßige Seelen“ (Longfellow) oder: „die Stunden sind ein faules Volk“ (Heine) ist er weit entfernt. Auch war unser Dichter kein leidenschaftlicher Wortbildner, um die verschiedenen Beziehungen zur Einheit eines Wortes zusammenzuschmelzen, wozu der Deutsche und der Grieche so besonders befähigt sind. „Tauriformis“, „inaudax“ und andere machen eine Ausnahme, bestätigen aber die Behauptung; „immitis“ setzte Horaz I, 33 absichtlich zu Glycera, nicht bloß des Oxymoron wegen, sondern auch weil Tibullus selbst dieses Wort zu gebrauchen pflegte; und die Alten liebten ja diese Art des Rückbezugs in Briefen und Gedichten (vgl. I, 24, 19 u. 20 mit Vergils Äneis). Ausdrücke wie: „inutile“, vom Golde (III, 24), „acceptus“ im Carm. saec. vom Phöbus, „carentem Sithonia nive“ (III, 26) für „heiß“ sind doch vielleicht auch nicht absichtliche Abschwächungen, sondern mangelhafte Ausdrücke für bezeichnendere, stärkere³¹. Wir werden es immer bedauernd empfinden, daß „erzüberdauernd“ (III, 30), „blitzstrahlgewaltig“ (III, 16), „eichenumklammernd“ (Ep. XV) und wie jene anderen zahlreich eingeschobenen Vergleiche alle heißen mögen (Ep. IV, V, VI, XII, XV; Od. III, 7, 21; 9, 23; 10, 18; 13, 1; 15, 12; 19, 26) nicht auch im Lateinischen einen Begriff bilden, wodurch sie gewiß phantasieanregender wirken würden. Übrigens muß man den Komparativ in diesen Verbindungen auf Rechnung des hyperbolisch-rhetorischen Charakters der Römer schreiben und ihn ebenso wenig übersetzen, als wir es in „luce clarius“ (sonnenklar) zu thun gewöhnt sind. Eine gewisse Milderung in der Übersetzung ist hier wie so oft am Platze. Wir werden überhaupt nicht leugnen können, daß der eingeschalteten Vergleichen, der selbständigen Vergleiche, der Homerischen und der freier gebildeten Gleichnisse in Horazens Lyrik im Verhältnis zur modernen zu viele sind. Es gehören die eben genannten Tropen, da sie sich meistens nur auf die Vergleichung zweier äußerlich ähnlicher Handlungen be-

schränken, da sie nur plastisch wirken wollen und für sich kleine Epen bilden, da sie demnach selten von der lyrischen Stimmung des Ganzen durchwärmt werden, zu den retardierenden Momenten: sie mindern die Glut, dämpfen die Empfindung und breiten die Ruhe des Epos über das lyrische „Durcheinander“. Woher diese Färbung bei Horaz stammt, ist im allgemeinen im Vorhergehenden erörtert. Es ist vor allen der nicht sehr wohlthätige Einfluß des Homer, den wir niemals ganz ermessen werden. Denn er scheint sich sogar auf Einzelheiten, auf formelle Eigentümlichkeiten erstreckt zu haben. Oder haben wir nicht in dem „nam“ hinter der Anrede III, 11: „Mercuri, nam te docilis“, in der Erneuerung der Anrede III, 29 und III, 26 (cfr. Homers Ilias X, 278), Homerismen und in der pointierten Stellung der korrespondierenden Begriffe εἰδόσι und ἀγορεύεις im Anfang und am Schluß des Verses (Ilias) X, 250: εἰδόσι γάρ τοι ταῦτα μετ' Ἀργείοις ἀγορεύεις, ein Vorbild des Horaz? Ist es nicht auch vielleicht Homerischer Einfluß, daß der Dichter sich so gern einen Sohn des Flusses Aufidus nennt? An den Ufern der Flüsse wurden nach den Homerischen Gesängen nicht die Schlechtesten geboren und nach den Flüssen erhielten manche Prinzen ihren Namen.

Jetzt, nachdem ich von den Adjektiven der „Beziehung“ gesprochen habe, muß ich von denen der „Bezeichnung“ sprechen, jenen „epitheta ornantia“, oder „perpetua“, die, mehr dem Epos angemessen, in beschränkterem Maße von der Lyrik hätten benutzt werden sollen. Auch sie stören durch die Beifügung eines für die augenblickliche Situation gleichgültigen Begriffes unsere Empfindung und zeigen den Dichter kalt und ohne das Gefühl, das er erregen will. Auch entbehren sie bei der Kompositionsschwerfälligkeit der lateinischen Sprache jener griechisch-homerischen Leichtigkeit. Man liest jedenfalls leichter über χαλκοχίτων hinweg, als über „tunica tectus adamantina“. Wenn die Tragödie „severa“, wenn der „fumus-niger“, wenn die Gattin „pudica“ (αἰδοίη) genannt wird, so sind das Adjektiva, welche im Grunde nur eine Lücke im Verse füllen. Wir besitzen solche herkömmlichen Verbindungen jetzt auch in der deutschen Lyrik — auch bei uns könnte es einen „gradus ad Parnassum“ geben —, aber doch nicht in dem Maße, wie die antike. Oft kann man zweifelhaft sein, ob das Adjektiv ohne Betonung zu lesen ist, d. h. als Adjectivum „ornans“, oder ob der Dichter eine Beziehung hineinlegte. So heißt es in dem von Homerischen Reminiscenzen strotzenden Gedichte II, 7, 12: „turpe solum

tetigere mento“. Während alle in „solum tetigere mento“ das Homerische ὁδὸς ἔλον ἄσπετον οὐδας erkennen, gehen die Erklärungen über „turpe“ weit auseinander; Orelli: „turpe — ignominiosum fuit supplicibus ita vitam dono accipere“; Dillenburger: „turpe — quoniam in solo macula cladis et turpitudinis concepta est“; Nauck: „den schimpflichen Boden, weil er das war für die Niedergestreckten“; Düntzer: „geschändet durch Bürgerblut“; Schütz: „entehrt durch den Tod so tapferer Bürger“. Ich denke an Ω 54 — der letzte Teil der Ilias wird von Horaz besonders benutzt —, wo Achilleus in seinem Groll noch die Erde schändet, auf der Hektors Leiche gelegen, und fasse demnach „turpe“ als „epitheton perpetuum“ jedes Schlachtfeldes, welches immer durch den jedesmaligen Sieger „entstellt“ oder „geschändet“ wird, ähnlich wie sich αἰκνές im Homer gebraucht findet. Nun giebt es aber auch Adjektiva, für deren poetische Kraft wir kein Verständnis haben. Hierher stelle ich: „multo non sine risu“ (IV, 13), „multaque pars mei“ (IV, 2), „multa caede, multo odore, foliis multis, multis lacrimis, multa mala“. Wir wissen, daß „multus“ volleren Klang hat wie unser „viel“ aus „multae et magnae res“ und „multum esse in aliqua re“; aber wir ahnen doch nicht, weshalb der Dichter dieses nach unserem Gefühle wenig schöne, bildlose Wort so oft gebraucht. Indem wir uns vorbehalten, über das „gelehrte“ Adjektiv bei Horaz an anderer Stelle zu sprechen, fahren wir fort über Homerismen im Dichter einige Details nachzuholen. Seine Vergleiche und Gleichnisse sind nämlich fast durchgängig Homerischen Ursprungs, wie auch eine spätere Zeit, die der Opitz, Besser, König, Günther, Postel, Amthor, ihre Vergleiche sämtlich Homer verdankt. Sie zeigen diesen Einfluß, indem sie fast alle aus der umgebenden Natur genommen sind; ferner darin, daß in ihnen nur die Handlung verglichen wird. Wie hätte es sonst I, 37 heißen können, daß Cäsar der Kleopatra auf ihrem Fluge von der italischen Seite her mit Rudern nachdränge, wie der Habicht den zarten Tauben oder der hurtige Jägersmann dem Hasen auf den Gefilden Hämoniens, wann der Schnee sich auf ihnen lagert? Wahrlich, Horaz hätte nie die Kleopatra so besungen, sie nie ein „non humilis mulier“ genannt, nie ihren königlichen Tod gepriesen, wenn er gewollt hätte, daß wir die Teile des Vergleiches so parallelisierten, daß Kleopatra selbst mit einer Taube oder einem Hasen verglichen würde. Nein, wie Ajax durch jenen bekannten Vergleich im Homer nicht dem Esel gleichgestellt wird, so wenig wollte Horaz anderes vergleichen, als eben

das Fliehen und Verfolgen. Der Homerische Einfluß zeigt sich ferner in der Sprödigkeit der Gleichnisse. Er hat dazu beigetragen, den Horaz in den Ruf eines Realisten, ja eines Hyperrealisten zu bringen. Wir lassen es uns gefallen, wenn ein junges Mädchen (Chloe I, 23) in ihrer Schüchternheit einem Rehkälbchen verglichen wird; es ist das gewiß noch poetischer und schmeichelhafter, als die uns gewöhnliche, ebenfalls aus dem Tierreich genommene Bezeichnung eines eben erwachsenen linkischen Mädchens: weniger schon, wenn es von der Tochter der Chloris (III, 15) heißt, daß sie aus Liebe zum Nothos der Gemse gleich im bacchantischen Taumel im Schwarme der jungen Leute hüpfte, oder wenn er III, 11 von der Lyde sagt: „*quae velut latis equa trima campis Ludit exsultim metuitque tangi nuptiarum expers et adhuc protervo cruda marito*“, noch häßlicher aber ist es, wenn II, 5 Lalage einem jungen Rinde verglichen wird: „*nondum munia conparis aequare nec tauri ruentis in venerem tolerare pondus*“. Im Homer mögen solche derben Ausdrücke noch eher ertragen werden können. Dort ist der Mensch noch Natur in Natur — aber in Rom? Dort bei Homer legte die Sprache noch eine gewisse Brücke zwischen der Person und dem verglichenen Wesen: *δάμας* und *ἀδμής* (intacta) von der Wurzel *δαμ* „die Überwältigte“ deutete auf jenen Brunhild-Vorgang — aber die lateinische Sprache vermag so wenig diese Massivitäten in der Form zu verkleiden, zu überzuckern, daß wir durch solche Vergleiche und ihre stimmungslosen Ausführungen geradezu beleidigt werden. Wir Modernen können es wohl begreifen, wenn Weiber zu Löwinnen werden und, fanatisiert, ihre Männer würgen, aber der Homerische, spröde Zusatz: „gleich wie Kälber“ (III, 11) ist uns gerade so unangenehm, wie wenn Zola in *Pot-Bouille* die Schultern der Frau Josserand mit den glänzenden Schenkeln der Stute vergleicht oder den migraineleidenden August mit einem „kranken Hammel“. Realistische Ausdrücke wie: „*jam virum expertae*“ (III, 14), „*puellas utero laborantes*“ (III, 22), „*intacta, teneraeque sucus defluat praedae*“ (III, 27), „*nuptiarum expers*“ (III, 11), „*juvenci*“ von jungen Männern (II, 8), „*naribus duces tura*“ (IV, 1), ganze Oden wie Epoden III, VIII und XII zeigen, daß Horaz in seiner Jugend von dem schönen Vorrecht des Poeten, einen wohlthätigen Schleier über die häßlichen Seiten der menschlichen Natur zu breiten, einem Vorrecht, das auch Realisten haben, noch nicht Gebrauch zu machen wußte, und seine Bemerkung II, 8: „*tua ne retardet aura maritos*“ lehrt, daß er damals ein „weises

Verschweigen“ nicht kannte. Müssen wir bei Übersetzungen vieler französischer Schriftsteller, wie z. B. bei Alfred de Musset den fieberhaften Puls herabstimmen, weil das, was im Französischen noch leidlich klingen würde, im Deutschen unerträglich wäre, so müssen wir auch an solchen Stellen bei Horaz mildern, stets eingedenk, daß er durch eine zu weit getriebene Nachahmung eines großen Vorbildes dazu verleitet wurde. — Es soll nicht geleugnet werden, daß einige Gleichnisse Stimmung haben. So würden die so beliebten Überschwemmungsgleichnisse, welche im wesentlichen Homerischen Farbenstrich zeigen, doch noch heute in ihrem Zusammenhange möglich sein (III, 29; IV, 14). Wenn er seine Kraft maß an der strömenden Phantasie eines Pindar, die kein Ufer, keine Furt, keine Grenze kannte (IV, 2), stellte sich da nicht naturgemäß das Gleichnis von dem über die Ufer getretenen, in getiefter Mündung dahinstürmenden Strome ein? Und war jene Verzweiflung, Gleiches nie erreichen zu können, nicht doch vielleicht mehr als „*simulatio*“, vielleicht ein ähnliches Gefühl, wie es die Baumeister großer Dome, waghalsiger Brücken zu allen Zeiten ergriffen und in den Tod getrieben hat? — Stimmung hat auch Epode I, 19 verglichen mit Ilias II, 310, auch wohl das Herz des Liedes IV, 2. Wollen wir aber klar den Unterschied zwischen einem homerisch-epischen und einem lyrisch-gefärbten Vergleiche kennen lernen, wollen wir die Grenzpunkte sehen, zwischen denen sich seine Gleichnisse bewegen, dann mögen wir einen Vergleich in dem episch-altväterlichen „Vorgesang“ (IV, 6) mit einem in der modern-weichen, an einem schönen Herbsttage des Dichters gebornen Sehnsuchtsode vergleichen (IV, 5). Dort stürzt Achilles weithin wie die vom mörderischen Eisen getroffene Pinie oder die vom Ost angewehrte Cypresse. Es wird eben nur der Zustand verglichen: nur das bedeutungslose Niederstürzen. Es ist ein sprödes Gleichnis, und das Gefühl des Dichters flüchtet sich in das eine Wort: mörderisch. In dieser feierlichen, an retardierenden Momenten so reichen Ode mag jenes Gleichnis dennoch nicht unpassend sein, wenn es uns auch, wie die ganze Ode, kalt läßt. Ganz etwas anderes ist es mit jenem Vergleich in der fünften Ode, in welcher die Sehnsucht des Vaterlandes nach seinem Cäsar mit der Spannung der Mutter verglichen wird, die ihrem Sohne nach langer Trennung entgegenblickt. Hier geht der Dichter über Homer weit hinaus. Odyss. XVI, 17 ff. heißt es: Wie der Vater seinen lieben Sohn in freundlicher Gesinnung herzt, wenn er aus entlegenem Lande im zehnten Jahre zurückgekehrt ist, der einzige, spät geborene,

um den er viele Schmerzen erduldet hat. — Der Dichter aber wußte, daß die Freude der Mutter eine innigere ist, und ließ es auch sonst nicht an Färbung des Bildes fehlen. So wurde es ein moderner, stimmungsvoller Vergleich, jenem Lenauschen vergleichbar:

„Der Buchenwald, herbstlich schon gerötet,
So wie ein Kranker, der sich neigt zum Sterben
Wenn flüchtig noch sich seine Wangen färben“,

welcher ebenfalls zu dem Kolorit des Ganzen nicht nur in Beziehung steht, sondern dieses auch beeinflusst. So wird auch aus der Betrachtung der Vergleiche des Horaz klar, was überhaupt Altertum und Gegenwart inbezug auf Naturbetrachtung trennt, daß die Alten die Natur mit dem klaren, nüchternen Auge des Verstandes betrachten, der moderne Dichter aber träumerisch, die Empfindung in die Natur hinaustragend und sie dort verkörpernd. Antike Vergleiche sind eingelegte Mosaiken: moderne sind mit dem Ganzen verquickt, beeinflussen und werden beeinflusst. Irre ich mich, oder liegt in diesem schönen Vergleiche auch etwas — natürlich unbeabsichtigte — Lautmalerei? Die vielen *a* in IV, 5, 10 scheinen das helle Pfeifen der Winde; die dumpfen *o* in Vers 11. 12. 13. 14 das Eintönige der Klage des Mütterchens; die spitzen *i* in Vers 15 das Stechende der heißen Sehnsucht; die *a* in Vers 16 die freudige Hoffnung des Vaterlandes zu malen. Man vergleiche inbezug auf Tonmalerei noch IV, 7, 13 mit seinen hellen *a* und *e* und IV, 7, 16, wo durch die vielen dumpfen *u* das traurige Los, das uns erwartet, gemalt wird. Man vergleiche auch die Häufung der Konsonanten in der Strophe III, 4, 53 — 56 gegenüber dem hüpfenden, klaren „*contra sonantem Palladis aegida*“. Man denke an das Gepolter des Meeres in: „*fractisque rauci fluctibus Hadriae*“. Längst ist in dieser Beziehung angemerkt der Trümmersturz III, 3, 7 u. 8; das Festsitzen in der Charybdis I, 27, 19; das Zucken des Blitzes IV, 4, 1; das Schmieden auf dem Amboss I, 35, 38 u. 40; das Einerlei des Regens I, 2, 1; die höhnischen *i* in IV, 13 (Obbarius). Doch darf man in Fragen des Klanges nicht unser Ohr zum Richter machen und muß vorsichtig sein. Aus diesem Grunde würde ich weder gegen „*citrea Berezyntia tibia fistula*“ (IV, 1) mich erklären, noch gegen „*dilapsam in cinerem facem*“, noch annehmen, daß der Dichter absichtlich zwischen Argeo (II, 6) und Argivus (III, 16, 2) gewechselt habe. So klingen uns z. B. in einer Rede viele mit *w* beginnende Worte gut — dem Römer

die mit *qu* beginnenden. Warum gebrauchte Horaz so gern „*qui simul*“; vgl. I, 12; I, 9 u. a.? Warum ist „*celer*“ besonders in den ersten Oden so sehr gehäuft? Warum wird „*rura*“ IV, 5, 18 wiederholt? Auch war wohl die Durcharbeitung in diesen Punkten keine so genaue wie bei unseren Dichtern. Sonst würden wir nicht so viele unfreiwillige Reime und Homoioteleuta haben.

Wir kommen zu dem nahverwandten Tropus der Allegorie, welche den Beweis erbringt durch Rückbeziehung auf Bekannteres. Wenn er der Lyke rät, die der Venus unliebsame Spröde abzulegen, wollte er als Grund hinzufügen: weil sonst leicht das Betteln um Liebe seinerseits aufhören werde; um aber diesen Trumpf bis zuletzt zu sparen, hilft ihm das sprichwörtliche III, 10, 10: „damit nicht bei rennendem Rad das Seil zurückschnelle“ aus. Wenn III, 2 Frau und Jungfrau um den königlichen Liebling seufzen, daß er den rauh anzutastenden „Leuen“ reizen könne, so hatte der Dichter ohne weiteres den Gegenstand der Vergleichung eingesetzt. Weiter ausgesponnen wird die Allegorie im Gedicht III, 20, wo der Streit um den schönen Nearch zwischen Pyrrhus und der Freundin des Nearch dem Dichter unter dem Bilde eines Kampfes zwischen einem Jägermann mit einer Löwin um ihr Junges erscheint, wo sich der trockene Spott desselben nicht in irgendwelchem subjektiven Zusatz äußert, sondern in der Schilderung der höchst ergötzlichen Situation: denn der „*catulus leaenae*“ legt als „*arbiter pugnae*“ gleichmütig die Palme unter den nackten Fuß und fächelt die Schulter am milden Winde. Von der frivolen Allegorie in III, 27: „*cum tibi invisus laceranda reddat cornua taurus*“, will ich nicht reden. Es streift an Allegorie, wenn der Dichter den Glanz und Ruhm seines Namens unter dem Bilde eines Denkmals feiert (III, 30), oder wenn er die Tugend der Scythen-Jungfrauen (III, 24) eine große Mitgift nennt. Auch in der breiteren Allegorie als einer Gattung der didaktischen Poesie, in welcher ein Begriff abstrakter Fassung durch Vorführung eines phantasiegeschaffenen Gegenstandes nach dem Gesetze der Ähnlichkeit erläutert wird, hat sich Horaz versucht, wobei wir es ununtersucht lassen, ob er dabei erfinderisch gewesen ist. Allgemein wird als Allegorie gefaßt I, 14. Es war kein neuer Gedanke, daß der Staat mit einem Schiffe verglichen wurde. Die Phrase „*ad gubernacula reipublicae sedere*“ war schon vor Kenntnis jenes von Horaz nachgeahmten Gedichtes des Alkäus bekannt. Das Gedicht wird des Horaz Eigentum durch die Seele, welche er der Allegorie ein-

gehaucht hat. Wir sehen in den kurzen Sätzen und Fragen sie zittern und sie mit Sorge das Schiff des Octavian im Kampfe gegen Antonius umschweben. Ein Gedicht aber, in welchem der Dichter ein Herzensgeständnis macht, gehört ihm selbst. Ob dagegen I, 15 eine Allegorie ist, lasse ich dahingestellt. Die Zusammenstellung mit I, 14 macht es nicht notwendig, zu glauben, daß der Dichter bei Paris und Helena an Antonius und Kleopatra dachte; sicherlich hat er das Tendenziöse züchtig verschleiert. Wenn der Dichter III, 2 am Schluß nicht dulden will, daß der Unheilige mit ihm zusammen den gebrechlichen Kahn vom Gestade löse, wenn er am Schluß von III, 29 von einer Seereise durch den Aufruhr des Ägäischen Meeres spricht, so haben wir jene gebräuchliche, internationale Allegorie, die das Leben als ein Schwimmen durch ein Meer faßt; und „*praesidio biremis scaphae*“ ist dann folgerecht ohne Allegorie als „mit der Kraft meiner beiden Arme“ zu verstehen. Das Bild von der Seefahrt kehrt IV, 15 wieder: der Dichter wird gewarnt, mit kleinen Segeln aufs Tyrrhenische Meer zu fahren. Diese Allegorie fiel mir ein, als ich neulich bei Mähly (Geschichte des Romans im 19. Jahrhundert) las: „Die leichten Boote der Lyriker“ u. s. w. Sie war zu damaliger Zeit eine von den formelhaften (vgl. auch II, 10). Auch Properz vergleicht das Dichten mit einer Seefahrt. Über I, 5 und seine allegorische Durchführung werde ich später sprechen. Daß auch jene Kämpfe der rohen Titanenbrut gegen den Gott der Ordnung allegorisch gemeint sind und nicht so weit ausgesponnen wären, wenn er nicht in den Kämpfen und Verschwörungen seiner Zeit jene in der Sage anschaulich gewordenen, plastisch ausgeführten Gestalten erkannt hätte, daß wir es dabei mit einer Art von offizieller Allegorie zu thun haben, darauf ist schon hingedeutet. Auch IV, 2 enthält zwei schöne Allegorieen.

Von den Tropen der Konsequenz ist die Synekdoche außerordentlich verbreitet, ohne daß sie bei ihrer Häufigkeit auch in der alltäglichen Sprache eine besondere Rolle in der Würdigung der Poesie des Horaz spielen dürfte. Wie Schiller in der „Jungfrau von Orleans“ sagt: „In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren, mit Stahl bedecken deine zarte Brust“, so lesen wir bei Horaz: „Der hat die Brust mit Eiche und dreifacher Erzschicht gewappnet“ (vgl. I, 3; Ep. XVI); ferner: „Auf cyprischem ‚Gebälk‘ das Meer durchschneiden“; „Floß“ für „Schiff“; „Lager“ für „Kriegsleben“; „Kiel“ für „Schiff“; „Mit freiem ‚Fuß‘ die Erde stampfen“; „Der Tod schont nicht die ‚Kniekehlen‘ oder

den furchtsamen ‚Rücken‘ der Memmen“; „Mädchen verdienen die Hochzeits-, Fackel“; „Am kleinen ‚Herde‘ lebt es sich besser als in wolkennahen Palästen“ u. s. w. Auch inbezug auf das Verbum wendet der Dichter gern die Synekdoche an. „Die Äcker mit dem Karste spalten“ erschöpft nicht das Wesen der Ackerkultur, aber es ist plastisch. Die Laute „spannen“ heisst noch nicht sie „spielen“, sondern lässt dieses erst erwarten. „Die Schollen mit sabellischer Hacke wenden“ ist nur ein hervorstechender Zug in der Thätigkeit des Landmanns. Der macedonische Held that mehr, als dass er die Thore der Städte „spaltete“, aber diese Thätigkeit war die plastischere. So drängt es den Dichter zur Bildlichkeit und seine Phantasie proiziert nach aussen als Bild, was durch die Seele zieht. Doch spielte auch „Schule“ und Herkommen bei dieser Figur eine grosse Rolle. — Als einen Fall der häufigen Metonymie erwähne ich nur III, 10: „Nicht schuf dich zu einer freier kränkenden Penelope dein tyrrhenischer Vater.“

Weit wichtiger für Horaz ist die Hypallage. Wohl kein Dichter kann sie ganz entbehren, aber Horaz liebte sie besonders. Es verschmelzen zwei Begriffe dem Dichter zu einer Einheit. Ein Adjektiv soll hinzugesetzt werden. Es gehört zu dem einheitlichen Begriff, — aber zu welchem der beiden soll es konstruiert werden? In der Regel wählt der Dichter die Beziehung auf den Begriff, den wir nicht erwarten sollten. Er thut es, weil die Dichter die Landstrasse meiden, lieber auf einem Umwege in die Zickzackwege der Wälder abbiegen. Sie wollen die Phantasie anregen, wollen neue Beziehungen schaffen. Wir folgen diesen Umwegen gern, wenn es eben Wege sind, d. h. wenn die grammatische Verbindung einen vernünftigen Sinn giebt. Wenn Schiller von „weiblicher Gewalt der Thränen“ spricht, so durfte er es; denn die Gewalt der Thränen hat in der That etwas Weibliches, weil nur edle Gemüter dadurch gerührt werden, ja die Thränen sind „Weiber“, welche an das Herz appellieren. Mit demselben Rechte sagte Horaz IV, 12: „*barbaras regum libidines*“: denn „barbarische Könige haben barbarische Gelüste“, oder IV, 12: „*nigrae colles Arcadiae*“: denn „der Schwarzwald macht auch das Land schwarz“, oder III, 21: „*iratos regum apices*“: denn „die Diademe selbst lassen in ihrer Bewegung auf den Zorn ihres Trägers schliessen“, oder III, 2: „*arcanae sacrum Cereris*“: denn „gerade die Ceres ist eine ‚geheimnisvolle‘ Gottheit“, oder Ep. X: „*impia rates Ajacis*“: denn „auch das Floss muss unter der Gottlosigkeit seines Herrn leiden.“ — Man sieht

aus den Beispielen, daß der Ausdruck dadurch poetischer, plastischer wird. So war es schöner zu sagen: „superbis Parthorum postibus“ (IV, 15), als „superborum Parthorum postibus“: denn der Dichter muß auch die Pfosten zu beleben wissen; schöner III, 29: „horridi dumeta Silvani“, statt „horrida“: denn „wir müssen uns ein Bild des Waldgottes machen können“, und schöner auch III, 30: „in numerabilis annorum series“, wenn anders z. B. Vischer besser sagte: „besah mir der Schiffe gedrängte Zahl“ als „der gedrängten Schiffe Zahl“, und III, 30: „regalique situ pyramidum“ besser als „regalium situ pyramidum“, damit das Oxymoron noch schärfer hervortrete. Aber dieser Tropus wurde auch bloß schematisch, formelhaft gebraucht. Wenn es Ep. XVI, 60 von der Begleitung des Ulixes heißt, daß sie „laboriosa“ war, wenn die „Tracht“ des Purpurs III, 1 „sternstrahlend“ genannt wird, wenn dem Krüge oder dem Keller in der Regel der Name des Weins hinzugefügt wird, wenn Mäcenus, „Tyrrhena regum progenies“ heißt, wenn gar — für mein Gefühl häßlich — der Dichter I, 18 wagt: „modici transiliat munera Liberi“, wenn so häufig statt des Adverbiums zur Bestimmung des Ortes ein Adjektivum zu irgendeinem irgendwie passenden Substantiv konstruiert wird (wie I, 1 „Olympischer Staub mit dem Gefährt aufgewirbelt wird“, statt „zu Olympia“) — so ist der Tropus zu einer formelhaften, bloß grammatischen Figur geworden, die der Dichter mit Vorliebe anwendet; denn es läßt sich nachweisen, daß die Versnot ihn nicht dazu gezwungen hat³².

Den Tropus des Symbols wendet der Dichter passend an in jenem lyrischen Liedchen, welches das erste Buch beschließt. Wären alle, Herren und Diener, myrtengeschmückt, d. h. mit dem Zeichen der Liebe, dann lebten wir im Paradiese der Lyriker.

Ich brauche nicht lange zu erweisen, daß Horaz den Tropus des Mythus benutzt hat. Wie oft ist ihm Juppiter „Himmel“, Ceres „Brot“, Neptunus „Meer“, Mars „Krieg“, Lyäus, Liber, Bacchus „Wein“, Gratia „Anmut“, Silvanus „Wald“. Wenn er die Götter nennt und wirken läßt, dann war es ihm nur um Personifikation der jedesmal wirkenden Kraft der Gottheit zu thun, nur um eine plastischere, deutlichere Form und um Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. Darum ist es kein greller Widerspruch, wenn er einmal den Liber, dann den Faunus, endlich die Musen als seine Beschützerinnen bei jenem Baumsturz nennt: der jedesmalige Bezug gab den Namen der Gottheit. Und es ist gewiß

auch nur lyrisch-rhetorische Darstellungsform, wenn er die Musen anruft. Schon der Umstand, daß er die einzelnen Musen in ihrer speziellen Thätigkeit nicht unterscheidet, daß er bald Klio, bald Polyhymnia, bald Euterpe anruft, zeigt den bildlichen Sinn, den er mit ihnen verbindet; IV, 15 thut gar Phöbus, was sonst den Musen gebührt. Sie sind ihm nur Fiktionen der Phantasie für jene dichterische Stimmung, die auch ihn zuweilen ergreift. Wenn Homer im Eingang der „Ilias“ die Göttin anruft, den Zorn des Achilles zu singen, so können wir glauben, daß er bei der Mühelosigkeit seiner Konzeptionen sich ganz ernstlich als ein inspiriertes Werkzeug ansah, und es mag hier in jener Urzeit wörtlich zu nehmen sein, so daß der Sänger sich selbst als eine die Gedanken des in ihm wohnenden Gottes wiedergebende Persönlichkeit auffaßte. Wenn Horaz Ähnliches von sich meldet; wenn er III, 4 die Muse für ein langes Lied ruft; wenn er I, 1 die dichterische Begeisterung als ein Entrückt-werden des Dichters in die Regionen der Unsterblichen auffaßt; wenn er des Bacchus voll durch Haine und Grotten schweift (III, 25); wenn er eine Vision II, 19 beschreibt: — haben wir da nicht bildliche Einkleidungen zur Bezeichnung jenes Schwellens seiner Gefühle, oft aber auch herkömmliche Phraseologie für ein Potenziertsein der Produktionskraft. Nach unserem Gefühl mag durch das Hereinziehen des von der Chorlyrik geborgten konventionellen Musenapparats etwas Unwahres in das Gedicht I, 24 hineinkommen (Kiefsling), — aber das Mythologische gehörte bei den Alten zu der lyrischen Idee und der lyrischen Kunstform hinzu: es sollte nicht bloß dem Gedichte, dem *ᾠδὴς*, eine höhere Weihe geben, sondern es gab sie auch wirklich dem Liede, und wer weiß, ob nicht auch die Person des Vergil eine solche Einleitung entschuldigte, ja besonders passend erscheinen liefs. Das Gedicht enthält ja auch sonst Anklänge an seine Dichtungen³³. Auch I, 12 wird gewissermaßen der Muse in den Mund gelegt, — aber nicht einer fremden Muse, so daß von einem Wechselgesange zwischen Muse und Dichter die Rede sein könnte, sondern der eigenen Muse des Dichters, der in ihm wohnenden³⁴. So schenkt er auch III, 30 seiner Muse den Kranz. Das ist ebenso wenig sonderbar, wie wenn wir bei einem anderen römischen Lyriker erfahren, daß die Erde der Ceres einen Kranz schenkt. Auch II, 1, 10 identifiziert der Dichter die Muse der Tragödie mit der tragischen Begabung des Pollio. Schreibt dieser also keine Tragödie mehr, so giebt es überhaupt keine wahren Tragödien mehr.

Ich spreche hier nicht von Bildern, die unserem Schön-

heitsgefühl widerstreben, wie wenn es von der Chloe III, 9 heisst: „excutitur“, als wäre sie eine Reiterin, welche vom Rosse gestürzt wird, oder gleich davor: „diductosque jugo cogit aeneo“: „und die entzweiten eint unter ein ehernes Joch“, ein Bild, welches durch „conjux“ selbst entschuldigt wird, oder wenn die Liebe fast zu häufig mit einem Kriegsdienst verglichen wird: jede Nation hat ihre eigentümlichen Bilder und zeigt darin ihren Charakter, und in der späteren Untersuchung wird sich zu dieser Besprechung mehr Gelegenheit finden.

Laßt uns jetzt, ehe wir das Kapitel schliessen, an einem Ganzen prüfen, wie weit der Dichter seinen Stoff in Bildern gemalt, seine Gedanken in Gemälde umgesetzt hat. Von gröfseren Gedichten werden wir absehen — denn die traumhaft wirkende Phantasie kann sich nur in Bruchstücken offenbaren —, auch von IV, 13, diesem bilderreichsten unter allen, der Fundgrube der herrlichsten Tropen; wir wählen IV, 3. Eine hohe Freude ist die Mutter des Gedichtes; es ist sehr wahrscheinlich, daß die Aufforderung, Vertreter des gesamten Volkes bei der nahenden Säkularfeier zu sein, diese Freude erregte. Es sieht aus wie der Gesang an einem schönen Herbsttage der Neige eines köstlichen Lebens. Der Gedankengang ist folgender: Dichter werden bei der Geburt schon von der gütigen Fee mit wohlwollendem Blicke angeschaut. Dieser Blick begleitet sie durchs Leben und verklärt ihr eigenes Auge, — sie schauen das Leben in Bildern. Auf dem Isthmus ringet der eine als Faustkämpfer nach dem Fichtenkranz: doch dem Dichter ward Körperkraft nicht verliehen. In Olympia führt das emsige Ross seinen Besitzer als Sieger auf achäischem Wagen: auch diese Geschicklichkeit ist nicht die Stärke des Dichters. Einen dritten sehen wir im Lorbeerschmuck auf dem Kapitol, denn er machte zuschanden die hochgehenden Drohungen der Könige: auch dazu fehlt es dem Dichter an Mut und an Stimmung. Er verdankt sein äolisch Lied und damit seinen Ruhm den Gewässern, die an dem fruchtbaren Tibur vorüberfließen, und dem dichten Gelock der Haine. Der Nachwuchs Roms setzt ihn unter die lebenswürdigen Chöre seiner Sänger. Der Zahn des Neides schmerzt weniger. Der Finger der Vorbeiwallenden weist auf ihn als den Sänger Roms: er ist begeistert und gefällt: das ist das Geschenk der Muse, die dem süßen Getön der Leier harmonischen Rhythmus verleiht. — Der warme Hauch der Aussöhnung mit seinem Geschick verklärt das Gedicht, die schöne Darstellung seines Berufes adelt es. Es mangelt auch nicht an lyrischen Bil-

dern — aber es fehlt auch nicht an sonstigen, aus der Überlegung geflossenen, rhetorischen: „labor Isthmio clarat pugilem — res bellica ostendit“. Hätte der Dichter ein „Kinderauge“, wäre er immer ein „Augentier“, dann würde auch hier ein anschauliches Bild uns erquickt haben; hätte nicht die Gelehrsamkeit den nüchternen Verstand allzu sehr auf Kosten der Phantasie gebildet, dann würden statt „Achaico“ bei „curro“, statt „Deliis“ bei „foliis“, „Aeolio“ bei „carmine“ phantasie-anregendere Adjektiva gestanden haben. Die Gelehrsamkeit überhaupt, dieses notwendige Requisit eines Dichters bei den Römern: „me doctarum hederæ præmia frontium“, diese Mutter der exotischen Dichtkunst, der das damalige gebildete junge Rom sich gewidmet hatte, war überhaupt Meltau für die frischen Blüten der Lyrik. Wenn es der Dichter vorzog, Belesenheit in einer wenig ergiebigen Mythologie zu zeigen, statt durch ein malendes Epitheton zu beleben, lieber von den „Kämmen des vatermordenden Telegonus (III, 29) zu reden, als von dem Reflex der Lage Tusculums auf ein empfängliches Auge: dann frieren wir auf der schönsten Au in Gedanken daran, daß uns auch hierhin eine unfruchtbare Gelehrsamkeit gefolgt sei. Solche gelehrte Adjektiva sind: Attalicae (condiciones), Achæmenium (costum), Assyrius (nardus), Colcha (venena), Thessala (venena), Persici (apparatus), Mygdonias (opes), Libycae (areae), Sithonia (nix), Paeligna (frigora), Gallica (pascua), Siculae (dapes), Saliaræ (dapes), Cydonius (arcus), Maura (jacula), Hiberiæ (loricae), Noricus (ensis), Medus (acinaces), Pontica (pinus), Cypria (trabs), Hispana (navis), Tyrrhenum oder Etruscum oder Ponticum (mare), Cææ (neniæ), Cecropio (cothurno) u. a. Doch würden wir dem Dichter unrecht thun, wenn wir behaupteten, daß diese Beifügungen nur seine Gelehrsamkeit darthun sollten: es ist dem antiken Dichter unmöglich, von einem Meere, einem Baume zu sprechen. Er individualisiert stets, gleich als ob seine Behauptung dadurch an Leben und Wahrheit gewönne, und thut es selbst da, wo wir es am wenigsten erwarten, wo es uns sogar beleidigt. Diese Sitte ist so allgemein, daß es mich überrascht III, 24 zu lesen: „vel nos in mare proximum gemmas et lapides . . mittamus“, wo man „Ponticum“ erwarten sollte; heisst es doch selbst I, 26: „Mysis amicus tristitiam et metus tradam protervis in mare Creticum portare ventis“, und bei dem ganz allgemein gehaltenen Überschwemmungsbilde: „cum pace delabentis Etruscum In mare“ (III, 29, 35); vgl. III, 24, 4, wo ich „Tyrrhenum“ und „Apulicum“ lese. Ob man ein Recht hat, in diesen

Beisätzen poetische Superlative zu sehen, also Schiffer: „Superl. nauta Ponticus — dapes, Superl. Saliarum dapes — apes, Superl. Matinae apes — mare, Superl. Tyrrhenum mare — ensis, Superl. Noricus ensis“, lasse ich dahingestellt. Immer war es jedenfalls nicht die Absicht, das Substantiv zu potenzieren, oft nur, es zu schmücken. Aber auch auf diesem Gebiete hat Horaz ein gewisses Maß bewahrt. Seine Anspielungen sind nicht dunkel, seine Gelehrsamkeit sucht nicht das Entfernteste zu umfassen. Ob das ein Mangel seines Könnens war oder richtige Einsicht, kann ich allerdings nicht sicher entscheiden. Fehler sind ihm sicherlich passiert und seine Gelehrsamkeit ist wohl im Verhältnis zu der damals üblichen nicht gerade sehr bedeutend³⁵. IV, 8 hat er die beiden „Africani“ verwechselt. Denn den Riesenbrand Karthagos hat der ältere Scipio nicht erlebt. Epode XIII heißt der μέγας Στάκουρος „parvus“. In den Beispielen z. B. I, 6 und I, 15 tritt oft eine nicht zu rechtfertigende Vorliebe für Helden zweiten, ja dritten Ranges hervor. Vor allen haben die Kreter einen besonderen Anwalt an Horaz. Die Ordnung der Beispiele ist oft eine recht wenig passende (vgl. I, 12). I, 15 aber zeigt geradezu der Darstellung des Homer Widersprechendes. Es ist z. B. allbekannt, welche Situation in Vers 16 in Betracht kommt; aber für diese spielt nicht Ajax, des Oileus Sohn, die gewaltige Rolle, welche der Atride Menelaus haben mußte, der überhaupt in diesem Gedichte nicht fehlen durfte. Sodann heißt es Vers 27: „ecce furit te reperire atrox Tydides melior patre: quem tu cervus uti vallis in altera visum parte lupum graminis inmemor, sublimi fugies mollis anhelitu, non hoc pollicitus tuae“. Daß der Tydide wütete, ist bekannt; daß er dem Paris besonders nachgesetzt hätte, weiß ich nicht; wohl aber heißt es *A* 399 vom Tydiden, daß er von Paris verwundet zu den Schiffen eilen muß. Paris hat es sogar gewagt aus dem Versteck herauszuspringen und ihn zu höhnen (*A* 379). Daß die Troer vor Diomedes fliehen, wie die meckernden Ziegen vor dem Löwen, muß selbst Paris zugeben (*A* 383); aber von Paris selbst wissen wir es nicht; und dennoch sollte man nach „non hoc pollicitus tuae“ nicht an etwas Allgemeines, sondern an eine bestimmte Situation denken. Die oben citierten Worte sind bekanntlich mit Bezug auf *I* 430 gedichtet. Dort beziehen sie sich auf den Kampf zwischen Paris und dem Atriden Menelaus. Stände für „Tydides melior patre“ vielmehr „Atrides melior . . .“ (ergänze etwas Ähnliches wie „pugna“, vgl. *I* 431), so wäre alles sachlich richtig. Denn der Atride wütete in seinem

Grimme, den Paris zu finden, und jener floh wie der Hirsch vor dem Wolfe, keuchend, anders als er es seiner „Liebsten“ versprochen hatte; vergleiche Γ 449: Ἀτρεΐδης δ' ἂν ὄμιλον ἐφοῖτα θηρὶ ἐοικώς, εἴ ποιν ἐφευρήσειεν Ἀλέξανδρον θεοειδέα. Am meisten haben unter diesem allen Römern gemeinsamen Zuge, Gelehrsamkeit zu zeigen, II, 20 und I, 18 gelitten. Daß aber auch diese Manier günstig wirken kann, wenn Rhythmus und Musik die gelehrte Notiz hebt, zeigt z. B. folgende Strophe von Freiligrath:

„Wie sie knirschen mit den Zähnen!
Ha! Und dort weint Juanina!
Herrin! Trockne deine Thränen
Mit dem bunten Tuch aus China!“

b. Der Stoff und seine Behandlung.

Vermissen wir etwas bei Horaz, legen wir zuweilen seine Gedichte unbefriedigt beiseite, so sei uns das nicht immer, wenn wir gerecht sein wollen, ein willkommener Anlaß zum Tadel! Wie wenig würden die Römer einen Goethe gewürdigt, wie würden sie vor dem „Faust“ als wie vor einem Rätsel gestanden haben, und was hätten die Griechen aus Lenau gemacht mit seinem mystischen Fühlen, was aus Heine mit seinem Weltschmerz? Laßt uns bei Horaz verfahren, wie wir es z. B. bei Polyklet längst gewohnt sind. Wir modernen Menschen sind kaum imstande, zu begreifen, warum dieser reflektiert und messend schaffende Künstler dem idealschaffenden, große Ideen verkörpernden Phidias an die Seite gestellt werden durfte, worin überhaupt seine hohe Auszeichnung besteht. Wir können es nicht, weil wir zu wenig Gelegenheit haben, die Schönheit des Körpers kennen zu lernen, und weil in uns infolge dessen das Formgefühl weniger entwickelt ist, als das der alten Griechen mit ihrem Schönheitsideal. Wie wir uns hier wohl hüten, diesen subjektiven Maßstab an die Beurteilung der alten Kunst zu legen, so müssen wir auch von vornherein bei unserem Polyklet unter den Dichtern manches von unseren heutigen Anforderungen an Lyriker zuhause lassen, um uns Enttäuschungen zu ersparen. Wenn die Wallungen überquellender Leidenschaft und Begeisterung uns erregen, sollen wir nicht in ein antikes Museum gehen, oder die kalten Marmorleiber werden uns so wenig warm entgegenstrahlen, daß in das erregte Blut ein Frösteln tritt. So mögen wir uns auch zur Lektüre des Horaz „bereiten“, d. h. uns stets vor Augen

halten, daß antike Dichter plastischer, ihre Gedanken weniger beschaulich, ihr Gefühl weniger innig ist, daß römische Dichter im besonderen rhetorischer und zum Pathos geneigter, und in ihrer Sprache und Denkweise realistischer und gröber sind, — als daß nicht notwendigerweise sich gewisse Minderungen der lyrischen Stimmung ergeben müßten, welche keinem der beiden Teile zur Schuld angerechnet werden dürfen, sondern auf das Verlustconto beim Übersetzen geschrieben werden müssen. Es ist ja unleugbar, daß der Genius sich auch in fremdartiger Verhüllung als das, was er ist, erkennen und verehren läßt, wie die Göttin Aphrodite auch in der häßlichen Verwandlung das göttliche Auge bewahrte, daß das ewig Menschliche allezeit und überall lebt und der klassische Geist über dem nationalen weht, — aber dieses ewig Menschliche nimmt nach Raum und Zeit eine bestimmte Physiognomie an, und nirgends macht diese sich mit mehr Recht, aber auch genussstörender geltend, als im Lyrischen. Die Stoffe sind eben bei allen Lyrikern dieselben: „Das nur wird durch ihre Reihen gehn mit vollem Wiederklang, Was er von den ewig dreien: Gott, Natur und Liebe, sang“, — aber wir verlangen von dem Lyriker, daß er „eodem“ stets „aliter“ singe. Welch' eine unendliche Fülle von Gedanken bergen jene drei unerschöpften lyrischen Meere! Wie bieten sie alle drei jedem anders und verschieden ihr Proteusgesicht dar! Daß die zahlreichen Zeit- und Tendenzgedichte des Horaz aus der Stimmung der Zeit und den sie bewegenden Strömungen erklärt werden müssen, ist ja selbstverständlich: aber auch von jenen lyrischen Gedichten, die ewige Stoffe behandeln, gilt, daß sie nicht ausschließlich nach jenen ewigen Gesetzen zu beurteilen sind, sondern daß noch andere Faktoren berücksichtigt werden müssen. Welch' eine folgenreiche Revolution hat an dem „Antiken“ gerüttelt, seitdem das Christentum mit seiner tiefen Innerlichkeit das Gefühl änderte, seitdem die nordische Germanennatur die Momente einer in ihrer ganzen Innerlichkeit begriffenen Religion und die Anschauung der antiken Völker, welche um Wagenlänge in der Kultur ihnen vorausgeeilt waren, zu ihrer Eigenart hinzu verarbeiten mußte, seitdem die Schönheit eines Spätherbstes, der düstere Zauber einer Moorlandschaft, die leisen Nebel eines Heidelandes, das Großartige einer Gletscherwelt der menschlichen Seele zum Bewußtsein gekommen war. Es sei uns gestattet, Resultate der Forschung anderer und eigenen Bemühens über jedes dieser drei Gebiete und ihrer Grenzmarken zu geben und Horazens

Stellung zu denselben ins Auge zu fassen. Da man nun aber nicht zu allen Zeiten des Altertums gleich über Natur, Gott und Liebe gedacht, da, wie überall, so auch hier Gedanken, Gefühle und Stimmungen sich historisch entwickelt, Römer und Griechen nicht immer bei der Verschiedenartigkeit ihrer Charaktere, ihrer Länder, ihrer Einrichtungen auf dieselbe Weise empfunden haben: da unser Dichter endlich zu jenen gesunden Menschen gehört, die nicht schon fertig und abgeschlossen ins Leben treten, sondern Entwicklung, Fortschritt und auch Abnahme zeigen: wenn unter diesen Umständen unsere Angaben zu Einzelheiten nicht passen sollten, mag es Verzeihung finden. Es galt, jene großen Unterschiede zwischen Horaz und unserer Lyrik zu finden, die auf Rechnung seiner Zeit und seines Volkes zu setzen sind, die uns sein Herz verstehen und ihn vor Mißverständnissen bewahren helfen.

Aber haben wir mit den drei Gebieten auch die Stoffe des Horaz angegeben und erschöpft? Über Liebe kann man nicht zweifeln. In den ersten drei Büchern wird dieser Stoff fast allein, als der des Dichters, angegeben: I, 6; II, 12. Daß auch der Natur sein Lied gelte, steht klar IV, 3, 10: „Sed quae Tibur aquae fertile praefluunt, Et spissae nemorum comae Fingent Aeolio carmine nobilem.“ Aber auch IV, 2, 30 ist so zu verstehen. Die Worte lauten: „Ego . . . plurimum circa nemus uvidique Tiburis ripas operosa parvus Carmina fingo.“ Man faßt gewöhnlich „circa“ im lokalen Sinne und meint, der Dichter gebe den Ort an, wo er dichte. Aber ich glaube, „circa“ steht hier in jener Bedeutung wie II, 5, 5: „circa virentis est animus tuae Campos juvencae“ = „beschäftigt um“, also in ähnlichem Sinne, wie in der goldenen Latinität „de“ gebraucht wird. Fassen wir „circa“ in dieser sich aus jener lokalen ja naturgemäßen entwickelnden Bedeutung, so haben wir statt einer kahlen, wenig bedeutenden Notiz jene Angabe des lyrischen Gebietes, die zu IV, 3, 10 stimmt. — Es ist nur noch übrig, zu untersuchen, ob wir auch von jenem anderen Gebiete „Gott“ bei Horaz sprechen dürfen. Für jetzt kann darüber nur bemerkt werden, daß wir „Gott“ bei Horaz fassen müssen als den „Staatsgott“, welchen Augustus zu Ehren brachte; daß die religiösen Gedichte des Horaz sich nicht in die Tiefe der Göttlichkeit stürzen, sondern das Menschenleben mit jener Staatsreligion durchdringen und veredeln wollten, die er als die beste Retterin in jenem Wirrsal erkannt hatte. Die Gotteslieder des Horaz sind politische Lieder. Immerhin ist es leichter, über die Stoffe der Lyrik des Horaz zu schreiben, als über die

der modernen, in der man so oft keine greifbare Substanz vor sich hat.

1. Von der Natur.

Man hat eigentlich niemals Griechen und Römern Natursinn abgesprochen. Wie wäre es auch denkbar, daß so begabte, so von der Mutter Natur geliebte Völker, von denen die ersteren mit einem Lande ausgestattet waren, das den Charakter einer mannigfaltigen und maßvollen Schönheit trägt, der allbezaubernden Macht der Natur widerstanden und sie nicht „an der Liebe Busen gedrückt“ hätten? Doch nein! Ich darf nicht sagen: „an der Liebe Busen“, denn das würde ein bräutliches Verhältnis voraussetzen; ein solches aber bestand wohl in jener mythischen Zeit, aber nicht in der folgenden. Zu der Zeit, wo die Germanen an den Tanz seliger Fräulein glaubten, wann das Laub lieblich wispelte, wann die Äste zierlich sich bogen und neigten, wo aber wilde Männer hausend gedacht wurden, wann das Rauhe, Stechende, Struppige, Geradaufragende des Nadelholzes in dem Eindruck überwog: zu dieser Zeit wurde auch bei den Griechen der Knabe Hylas von den Quellnymphen umstrickt und zu den „wohligen Fischlein“ gezogen, zu dieser Zeit wurde Narzissos von romantischer Sehnsucht nach der Waldeinsamkeit verzehrt, zu dieser wurde Endymion auf dem Latmosgebirge von der Mondgöttin wachgeküßt, zu der Zeit, wo die Phantasie die Nymphen schuf, als den plastisch-religiösen Ausdruck eines innigen Naturgefühls — zu jener Zeit konnte auch wohl ein Grieche noch verstehen, was die Brust des Goetheschen „Ganymed“ durchzittert:

„Daß ich dich fassen möcht'
In diesen Arm!
Ach, an deinem Busen
Lieg' ich, schmachte,
Und deine Blumen, dein Gras
Drängen sich an mein Herz.“

Aber jenes bräutliche, sehnsucht-sich-verzehrende Verhältnis zur Natur hat später bei den Griechen der ruhigeren Ehe, der aner kennenden Freundschaft Platz gemacht, wie dieses Schillers richtiger Blick erkannte. Es war nicht Gleichgültigkeit, vielleicht nicht einmal bei Pindar, es war jene ruhige, in ihrem Besitz ungestörte Liebe, wie sie ein dauernder Umgang mit sich bringt; es war kein jauchzendes Ausraunen ihrer Güter und Geheimnisse: es war eine liebevolle, doch verständige Erwähnung ihrer Gaben, welche eine objektive Charakteristik ihrer Erscheinungen, ein deutliches,

unverschwommenes Anschauen der geschilderten Landschaften ermöglichte. Es war kein kalt staunender Besuch, den der Grieche der Natur abstattete: aber es ging der stolze Ehemann seinen eigenen Weg und erlaubte ihm auch der ihm lieb gewordenen treuen Gattin Natur; höchstens, daß er sich freute, wenn er Ähnliches an ihr bemerkte, wenn er Gleiches aus ihrer Sphäre zur Veranschaulichung anführen konnte. So ist's schon bei Homer. Eine zentrale Versenkung des Herzens in das Naturobjekt kennt er nicht — und doch ist diese bei uns das Zeichen des echten Dichters —, aber er kennt die Natur, er ist ihr alter, wohl liebender, aber nicht liebeverblendeter Verehrer. Darum hinterließ er uns jene plastisch-klaren, verständig-spröden Bilder, welche seine Hirten, seine Götter freudig uns schildern. So ist es auch im wesentlichen im ganzen Altertum geblieben, mag auch jene Freundschaft zwischen Mensch und Natur in der lyrisch-dramatischen Blütezeit, in der Kunst des Praxiteles, welche die süße Waldeinsamkeit in dem Satyr personifizierte, in der vergangenheit-kranken, alexandrinisch-römischen Periode tiefer geworden sein, mag ein modernes Liedchen wie:

„Nimm mich, nimm mich hin aufs Neue,
Voll ist meiner Leiden Maß!
Wieder kehrt zu dir in Reue,
O Natur, du Vielgetreue,
Der im Glücke dein vergaß“

M. Kalbeck

in Alexandria schon verständlicher gewesen sein. Mögen auch die Lyriker, je größer sie waren, desto öfter sich an die Kinderzeit der Welt erinnert und ihre paläontologische Anschauung wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht haben: jenes bräutliche Umfassen, jenes Himmelaufjauchzende und Überströmende des Gefühls, welches das Goethesche Mailed kennzeichnet:

„Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!
Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig,
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch,
Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd' und Sonne!
O welche Lust!“ —

jenes Verschenken der eigenen Seele an die Natur, jene Empfänglichkeit für die wechselvollen Erscheinungen der-

selben in der eigenen Seele, jene Kunst, die Erscheinungen organisch zu einem einheitlich gestimmten Naturbilde zusammenzufassen, jene Einheit mit der Natur, so daß dieselbe Landschaft uns bei dem Jauchzen der glücklichen Liebe festlich zu prangen scheint („Es erklingen alle Bäume“) und, wenn die Brust gepreßt und das Auge getrübt ist, zu trauern und zu weinen scheint („Warum sind denn die Rosen so blaß?“), jenes, was Schiller so herrlich besungen:

„So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur mit Jugendlust,
Bis sie zu atmen, zu erwärmen
Begann an meiner Dichterbrust
Und, teilend meine Flammentriebe,
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuß der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand.
Da lebte mir der Baum, die Rose;
Mir sang der Quellen Silberfall.
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Wiederhall.“

Das alles ist ein Produkt des germanisch-nordisch-christlichen Gemütes, und vielleicht muß ich hinzusetzen: des modernen Gemütes, denn es gab auch eine Zeit in Deutschland, wo Alpenlandschaften „grausamlich“ erschienen und zu ihrem Preis kein Lied erscholl. Daher waren aber auch die alten Dichter nicht angekränkt vom Romanticismus, welcher, in Gefühlen und Empfindungen schwelgend, dem Transscendentalen und Geheimnisvollen nachhängend, die verständige Ordnung und die lichte Klarheit allzu sehr vernachlässigt. Sie schildern wohl anthropomorphistisch, indem sie die Form der Dinge — aber ohne Beleuchtung, ohne den Schleier der Abenddämmerung, ohne Alpenglühen — unserem Auge möglichst genau vorstellbar machen wollten, aber sie liebten das Anthropopathische nicht; sie waren zu diskret, ihr Glück und ihr Weh in die Dinge selbst hineinzutragen. Ein Lenausches Gedicht, wie:

„Wie der Wind so traurig fuhr
Durch den Strauch, als ob er weine;
Sterbeseufzer der Natur
Schauern durch die welken Haine“,

wäre selbst im alexandrinisch-römischen Zeitalter nicht möglich gewesen.

Wenn wir nun zu den Römern im Speziellen übergehen, so ist es an und für sich schon ganz unmöglich, ihnen Naturgefühl abzusprechen. Ihre Vornehmen brachten ihre *feriae* auf ihren Gütern zu mit aufmerksamem Auge für die

sie umgebende Natur; sie bedeckten Italien an der hügeligen Via Appia, im kalten Präneste, in der Schlucht von Tibur mit Villen und Parkanlagen, sie zierten selbst das entlegene britische Gestade, weil sie dort ihr Museion, d. h. ihr geliebtes Meer erblickten, mit Palästen. Ich gebe zu, daß es uns jetzt sonderbar berührt, wenn Cicero sagt, daß wir uns sogar an waldige und bergige Gegenden gewöhnen könnten, daß Burgen, welche die furchtbaren „tremendae Alpes“ krönen, ihnen als Barbarenbehausungen erscheinen (Hor. IV, 4), daß Gletscher und Landschaften in der Art, wie Ruysdael und Salvator Rosa sie später malten, ihnen nicht so lieblich und anmutend vorkamen, wie jene „Waldfrieden“ und „Waldstille“, jene idyllischen Landschaftsbilder mit ihrer beruhigenden Wirkung, — aber es war gewiß auch nicht bloße „Großmannsucht“ oder „Blasiertheit“, wenn sie stolze Burgen ins Meer hinausbauten und die Gestade verrückten: sie empfanden ohne Zweifel mit Lust den weitenden, stärkenden Einfluß des Blickes auf die unendliche Fläche. Es war gewiß auch nicht immer Verschwendung, wenn sie sich Teiche anlegten, größer als der Lucrinersee, wenn die ehelose Platane die Ulme vertrieb, wenn Beete von Veilchen und Myrten Düfte austreuten, wo ein Olhain dem früheren Herrn nützlichere Früchte getragen hatte (II, 15). Das Maßlose in diesen Bestrebungen, den Glauben, als könne diese Beschäftigung ihnen die Ruhe wiedergeben, tadelte der Dichter. Das Faktum selbst aber konnte er bei der eigenen Naturliebe nicht tadeln, wenn er auch für ein „Schloß am Meere“ trotz Epist. I, 11, 10 nicht gerade viel Interesse gehabt zu haben scheint. Ihn faßte mehr das Sehnen aus der staubigen Residenz in den laubigen frischen Lenz, aus dem tosenden Gassenschrei in den kosenden stillen Mai, aus dem rauschenden Opernsaal (man verzeihe! ich denke an die Sängerin Tyndaris mit ihrer Bravourarie von der Liebe des Ulixes [I, 17]) zu dem lauschigen Frühlingsthal, aus dem glänzenden Waffenspuk zu dem kränzenden Blumenschmuck!“ (nach Rückert). Was hat ihn mehr erfreut und seine Wünsche für immer beruhigt, als sein Sabinum, welches ihm Freundesliebe im Jahre 33 bescherte? Das Glück, ein Stück Erde sein zu nennen, auf seinen Hügeln den Tag zu beschließen, die Rebe an die Bäume zu schlingen, jene Beschäftigungen auszuüben, die halb Liebhaberei halb Arbeit sind: das Veredlen der Reiser, das Pflanzen der Bäume, das Beschneiden der Hecken, dem Rinde zuzuschauen, wenn es behaglich das Feld durchwandelt, den Geißböcken in den sicheren Wald zu folgen, wenn sie nach dem verborgenen

Gesträuch des *Arbutus* und *Thymus* schweifen, hier in dem Thal zwischen dem *Lucretilis* und dem platten Gestein der abgedachten *Ustika* die Glutzeit des Hundssterns zu verträumen: das alles erzeugt Wonnetage in dem gedämpften Leben des Mannes Horaz. Auch in dem menschenleeren Tibur mit seiner rauschenden Grotte der *Albunea*, mit seinem Aniofall und seinen durchrieselten Auen gefiel es ihm. Das war ein Schauspiel, welches ihn mehr „durchschütterte“, als wenn er auf jene meerumspülten Städte Griechenlands und Kleinasiens sah oder in das herrliche Tempelthal schaute oder auf die üppigen Fluren von *Larissa*. Es klingt allerdings wunderbar, wenn ein *Rhodos*, ein *Korinth* mit einer wenn auch nicht ganz so schönen, doch in den Umrissen ähnlichen Lage, wie wir sie heute an *Neapel*, *Stockholm* und *Lissabon* bewundern, wenn ein *Delphi* mit seiner großartigen „Alpengebirgs“-Welt auf den Dichter keinen größeren Eindruck gemacht haben sollte, als Tibur mit einer Landschaft, welche die Signatur aller modernen Bäder trägt; es spricht auch nicht besonders für des Dichters Auge für Naturschönheiten, daß er bei Aufzählung jener Städte (I, 7) statt malender, bezeichnender lieber gelehrte Epitheta setzt: „*Baccho insignes, dites, equis aptum*“ etc.; doch lassen sich Schlüsse daraus nicht ziehen, weil Lokalpatriotismus, augenblicklicher Zweck des Gedichtes, Stimmung auf das Urteil eingewirkt haben. Auch weiß ich nicht genau zu sagen, was der Dichter von dem uns so verlockenden Blick von der Höhe in die Thäler, von dem Enträtseln der am Horizonte aufsteigenden Bergkuppen hält. Seinem Freunde *Mäcen*as ruft er III, 29 zu: „Betrachte nicht immer das feuchte Tibur und *Äfulas* Bergeshang und den Kammzug des Mörders *Telegonus*.“ Aber Vorsicht im Schließen ist hier aus doppelten Gründen notwendig: erstens rät er dem krankenden Freunde einen Wechsel der Lebensweise; denn ein Fernblick, den wir immer haben, entbehrt des Reizes; und zweitens scheint mir der Text gar nicht horazianisch. Er würde mir als solcher erscheinen, wenn dort stünde: „*Non semper contemplabere*“, d. h.: „Komm zu mir nach Tibur. Genieße es, so lange du es noch kannst mit seiner Pracht! Nicht immer wirst du es betrachten können; denn wir müssen ja einmal sterben.“ Das ist ein Gedanke, wie ihn Horaz so oft ausgesprochen hat (vgl. I, 4 u. IV, 12 am Schluß). Dagegen sind wir vollständig klar über den Geschmack unseres Dichters inbezug auf die Landschaft. „Stillleben“ zieht ihn am meisten an. III, 29 beschreibt er uns seine Landschaft: „Schon sucht der Hirt mit der matten

Herde wankend Schatten und Bach und das Geheck des struppigen Waldgottes. Schweigend liegt das Ufer und die unstäten Winde ruhen.“ Hier erhalten wir ein poetisches Gemälde, welches auch vom modernen Standpunkte aus Anerkennung finden muß. Die Auffassung der Stille der Natur als eines Schweigens derselben ist echt poetisch („Ein Schweigen in den Himmeln, still die Wolken, die Winde sprachlos“ [Shakespeare, Hamlet II, 2]) und sie wird durch das schöne Oxymoron „vagi venti quiescunt“ nur noch mehr gehoben. Es ist auch Bewegung in diesem Bilde; wir sehen den ermatteten Hirten zur Quelle ziehen. Es ist ein Vorhang da, gegen den sich die belebten Gestalten abheben — eine Einrahmung des Bildes. Noch besser werden wir die Kunst des Dichters, landschaftliche Scenerieen, denen es an und für sich an Bewegung und Leben fehlt, zu schildern aus jenem Vergleiche eines jungen Mädchens mit einem Reh (I, 23) kennen lernen: „Dichter Wald ringsum. Es will Frühling werden. Der Lenz selbst geht durch den Hain. Sein Nahen läßt das bewegliche Laub erschauern. Grünliche Lazerten durchschlüpfen den Brombeerstrauch. Leise Lüfte lispeln. Ein junges Reh rennt zitternd und stutzend durch all' die Frühlingspracht.“ Da können Lessing und Jean Paul ihre Gesetze exemplifiziert finden, die sie nicht aus Horaz und jener nicht aus ihnen nahm. Da ist jenes Associationsprinzip, welches uns mit gewissen Tieren, mit gewissen Örtlichkeiten den Begriff der Ruhe und Einsamkeit verknüpfen läßt und dem Dichter die poetische Landschaftsmalerei erleichtert, zur Erscheinung gebracht, und Horaz steht nicht zurück hinter Mayer (Waldfrieden):

„Im Kreis von Wald und Binsen,
Bedeckt von Wasserlinsen,
Wie ruht der kleine See!
Zu den geheimsten Stellen
Umgaukelt von Libellen
Tritt dort ein badend Reh!“

auch nicht hinter Salis (Abendbilder):

„Wenn der Hase
Leis im Grase
Nascht und im betauten Kraut,
Wenn der Hirsch aus dem Gehege
Wandelt und das Reh am Wege
Steht und traulich um sich schaut“ u. s. w.

Ich gehe zu anderen Stellen über, wo poetische Landschaftsmalerei sich zeigt. II, 3, 14 zeigt uns den Dichter recht als Römer. Denn obgleich auch wir, wo die gewaltige Pinie und die Silberpappel mit ihrem Geäst einladenden Schatten ge-

währen, wo in schrägem Rinnsal das flüchtige Nafs sich müht, zu enteilen, gerne ein ländliches Mahl halten, so würden doch unsere Dichter nicht rhetorisch-pathetisch fragen: „Wo wölben die Pinie und die Pappel ihr Dach? und warum müht sich der Bach?“ Unsere Dichter fragen gerne Bäume, noch lieber die schnippischen Quellen, aber sie wollen sie dadurch in ihrer Sprache, in ihrem Wesen, in ihrer Vermenschlichung verstehen und den Zauber lösen, der sie aus bewußten Seelen in die Form von Naturwesen gebannt hat. Man darf aus solchen Stellen und aus ähnlichen, wie II, 11, 13 oder I, 5, nicht zu viel schließen wollen, z. B. nicht, daß II, 11 auf dem Lande geschrieben sein müßte. Gedichte sind Gelegenheitsgedichte nur insofern, als sie durch irgendeinen Anlaß erregt sind oder einen solchen vorgeben, und sie machen auf Wahrheit nur insofern Anspruch, als wenigstens die Phantasie des Dichters ihn zu dem Besungenen hingeführt hat. Der Dichter kann in einem Liede auffordern, unter Rosen zu zechen, und sitzt doch am Schreibtisch ohne Wein, so gut, als Schiller sagen durfte: „Hat nicht der Riegel geklirrt“, ohne daß er je eine ähnliche Situation durchlebt zu haben brauchte. — Ich komme zu II, 6, um diesem am meisten modernen unter allen Landschaftsgedichten des Horaz das „antikeste“ in diesem Gebiete III, 13 gegenüberzustellen. Über Veranlassung und Stimmung jenes Gedichtes ist schon gesprochen. Der süße Friede, die ersehnte Ruhe am Gestade des durch ein gesegnetes Land leise dahinziehenden Galäus wird mit all den gedämpften Farben der liebenden Sehnsucht ausgemalt, etwa wie Max Piccolomini den köstlichen Frieden beschreibt. Dem wegemüden Pilger ist die Einsamkeit der liebste Ort. Ich möchte es ein „Klausnerlied“ nennen. Aber auch in dieses tief empfundene Lied wuchert eine falsche Gelehrsamkeit hinein. Wird die Landschaft uns dadurch vertrauter, daß Tibur heißt „Argeo positum colono“ — oder, daß vom Lakoner Phalanthus die Rede ist? In gesunden Tagen dagegen und als die inneren und äußeren Stürme schwiegen, entstand die plastische, antik-herbe Bandusia-Ode: „An dem Felsenquell steht der Dichter. Er freut sich seines krystallhellen Wassers, rühmt seinen Schatten und freut sich, wenn das Rind sich in ihm behaglich streckt. Über dem Quell thront die Steineiche, und unter dem Felsen stürzt murmelnd hervor ein Bach. Für diese Schönheit soll den Born an seinem Festtage Blumengepräng und ein junger Bock lohnen.“ Zeigte II, 6 Anklänge an den Romanticismus, so zeigt dies Gedicht die genaueste Plastik. Wäre die Gestaltungskraft diejenige Eigenschaft,

die dem Lyriker den Rang anwies, so würde dieses Gedicht zu den besten zählen müssen — und doch ist es für unser Gefühl unlyrisch. Das Bild des modernen Lyrikers hat keinen festen plastischen Halt; es schwebt nur auf den Wogen der Empfindung. Denn der Plastik ist seit dem tief innerlichen Christentum die Axt an die Wurzel gelegt. Aber wo ist in unserem Gedicht die wogende Empfindung? Gelegenheit, dieselbe zu zeigen, war wohl vorhanden. Ein Born auf seinem Gute war in Erinnerung des Baches, dessen Murmeln sein Jugendlied war, von ihm „Bandusia“ genannt worden. Wie sang Tennyson über den Bach in Lincolnshire, dessen Erinnerung ihn nie verließ! Aber bei Horaz findet sich keine Schwärmerei. Wir merken wohl, daß dem Dichter die Quelle Freude macht und er gerne dort weilt und das Glucksen des Wassers ihm Musik ist, — aber die Sprache des Wassers, das zu sich Einladende, das an ihm schmeichelnd-Hinaufrauschen desselben, das nixenhafte Berücken der Wogen ist ihm fremd (nach Kayser). Darum kann er das Bild so klar schildern; denn sein Geist ist nicht umdunkelt von dem Gesang der Wellenmädchen, die unseren Dichtern das Auge trüben. Bei seiner Stimmung verweilt der Dichter nicht; es zieht ihn zur Betrachtung der Außenwelt. Horaz kennt auch bewegte Naturszenen: Überschwemmungen und Seestürme mit Wirbelwind, — aber er zeichnet in ihnen nur Homer nach. Es bleibt doch charakteristisch für seine leidenschaftslose Natur, daß er auch in der Natur das Ruhende, die Stille wählt, daran seine Empfindungen anzuknüpfen, etwa so, wie es unter den modernen Dichtern M. Greif versteht. Des Mondes mildes Licht hat auch ihm einst voll ins Herz geschienen — denn er vergleicht die Alabasterschulter der jugendlichen Chloris mit dem unbewölkten Monde, dessen Abbild nächtlicherweile auf dem Spiegel des Meeres erscheint —; aber jene Zauberkräfte des Mondes, jenen Verkehr, den dieser mit Lotosblumen, mit nickenden und zitternden Gräsern pflegt, kennt er nicht, — und doch sind jene tageshellen Mondscheinnächte des Südens uns Germanen so zaubervoll erschienen, daß eine Flut von Romanen nur ihretwegen auf Italiens Boden sich abzuspielen scheint. Wenn er uns aber den Sonnenaufgang nicht malt und mit wenig bezeichnender Kürze von ihrem Untergange spricht (*melius nitent — Oceano subest*), dann mögen wir es leichter missen; denn die Sonne brachte dort der Kreatur die schwersten Nöte und verzehrte die Blumen — der Südländer weiß vom „Sonnenschlaf“ zu reden, wie wir vom „Winterschlaf“ —; aber das milde Licht des Mondes hätte doch wohl öfter an

seine Saiten rühren müssen und der Leier Töne entlocken sollen. — Ich komme zu den Vögeln, ohne deren Gesang uns in der Natur zumute ist, wie in der Kirche, wenn die Orgel fehlt und kein Gesang eine Leiter bildet zwischen Himmel und Erde. „Saatengrün, Veilchenduft, Lerchenwirbel, Amselschlag, Sonnenregen, linde Luft“ nennt Uhland des Lyrikers Lust, — und in der That, welche Rolle spielen Lerche und Amsel, Biene und Schmetterling, Libelle und Trauerfalter, Storch und Möwe in der Schilderung jener idyllischen Landschaftsbilder, in denen unsere Dichter träumen, und wie viel wissen sie zu erzählen dem, der ihren Gesang und ihren Flug versteht! Den Flug beobachteten auch die Alten und wollten daraus die Zukunft enträtseln, — aber die Sprache der Vögel haben erst unsere Dichter belauscht (denke an „Hanne Nüte“ von Fr. Reuter!). Ganz modern ist es, wenn es im „Rattenfänger“ von Wolff heißt: „Also pflog er Unterhaltung Mit den lieben Zunftgesellen, Die aus sangesfrohen Kehlen Ohne Instrumente spielten, Sich auf schlanken Zweigen wiegten, Ihn umflatterten, umschwirrten Und mit klugen Auglein ansah'n.“ Horaz nennt nur wenig geflügelte Tiere: Biene, Taube, Habicht, Adler, Specht, Krähe, Rabe, Schwan, Nachtigall und Schwalbe. Er erwähnt die undankbare Aufgabe der gefangenen Sänger, von ihrem „aviarium“ aus den aufgeregten Gebieter in Schlaf zu lullen (III, 1); der Biene hat er oft zugeschaut. Auch scheint es, als wenn er den tiefen Schmerzensschrei in die Lust des Frühlings aus dem Munde der Prokne kenne (IV, 12), — aber ich weiß nicht, daß sich irgendwo aus Vogelgesang und dichterischer Stimmung ein harmonisches Konzert ergäbe. Auch war, wie sein Auge nicht für landschaftliche Schönheit, so sein Ohr nicht für scharfes Erfassen musikalischer Genüsse geeignet. Von dem Vogelgesang in den Büschen heißt es nur „queri“; auch das Geblase der Flöte heißt „querulus“ (III, 7).

Es ist eine außerordentlich stattliche Schar von Blüten, Blumen, Sträuchern, Bäumen, welche Horaz in den Gedichten erwähnt, und er hat sichtlich Freude an ihnen. Es fragt sich nur, ob dieselbe in einer äußerlichen Verbindung mit dem Sange des Dichters stehen, oder in einem mystischen Bezuge, so daß sie ebensowohl auf die Menschen und ihre Entschlüsse wirken, als von ihnen beeinflusst werden. Die Antwort sei gleich hier gegeben: zu gestaltungskräftigen Impulsen wirkt ein Verkehr mit ihnen niemals, wie dies doch wieder das Zeichen moderner Naturbetrachtung, z. B. der Rodenbergs, ist. Jene Jahreszeit, die jeden Menschen zum Dichter macht, hat auch in seiner Brust Lieder gelöst. Gebhardi

hat Frühlingsstimmung vorwiegend in I, 4; IV, 7; IV, 12 erkannt und danach überschrieben: Frühlingsmahnung, Frühlingslied, Frühlingsfeier. Die Gemälde in I, 4 sind uns gewohnte und daher sympathische: „Frühlingswinde befreien die Erde von dem gestrengen Herrn“; „Die Schiffe rüsten zur Reise“; „Das Vieh hüpfte aus den Ställen“; „Der Pflüger hockt nicht mehr am Kaminfeuer“; „Die Wiesen zeigen statt des Grauweiß der Nebel ihr natürliches Grün“; „Venus tanzt mit den Nymphen und Grazien beim Mondenschein den lustigen ‚Frühlingsfeier-Festtanz‘; ihr zum Tanzen nicht geeigneter Mann besucht indes die Werkstatt seiner Gesellen, und blutrote Ausbrüche aus den gewaltigen Schloten künden seine Ankunft.“ — Das alles sind mit einer Ausnahme sehr realistische Schilderungen, diktiert von dem hellen, scharfen Auge eines Dichters, bei dem das Gefühl seinen umschleiernden Einfluß nicht geübt hat. Nur in jenem Reigen der Venus mit den Grazien bei Mondscheinbeleuchtung liegt etwas von modern-germanischem Fühlen des zauberhaften Lebens und Erwachens in der Natur; doch ist das „*terram pede quatere*“, von leichtgeschürzten, nur über den Boden hinschwebenden Nymphen gesagt, nicht gerade sehr geeignet, jenes zarte Frühlingsweben zu bezeichnen. Vielleicht wollte der Dichter in scherzhafter Absicht, wie ja das ganze Gedicht wieder die satirische Lust des Verfassers zeigt, jenen derb-realistischen Ausdruck gebrauchen; vielleicht aber auch entstammt jenes schöne Bild von dem nächtlichen Reigen weniger der Intuition des Dichters als einer Nachahmung der Cyprien (vgl. Keller, Epilog zu dieser Stelle). An jene plastischen Bilder knüpft sich die Aufforderung, das glänzende Haupt zu verstricken mit der jungen Myrthe und im schattenreichen Hain dem Faunus zu opfern. Diese Aufforderung antwortet in der That dem Zureden des Lenzes, stiehlt sich von selber in die Brust des Menschen, wenn „Lenzhauch die Erde küsst“. Um so mehr muß es überraschen, wenn diese Sprache der Natur durch das Moment der Überlegung und des Denkens eine Erweiterung, die zugleich Störung ist, erfährt, wenn wir mitten in die prangende Frühlingslust ohne alle äußere Einwirkung den blassen, unhöflichen Gesellen Tod dröhnend hereinschreiten und sich wie ein Schreckbild im Hintergrunde halten sehen. Doch wollen wir, ehe wir weitere Schlüsse ziehen, erst die übrigen Frühlingslieder betrachten! IV, 7 ist möglicherweise ein Doppelgedicht zu I, 4, vielleicht eine Studie über dasselbe Thema in anderer metrischer Form, aus dem Vorrat des Dichters, ebenso wie IV, 12 für das vierte Buch hervorgesucht. Auch in IV, 7 sind Frühlingsbilder gemalt.

Gut werden die Blätter der Bäume „Haare“ genannt, ein Tropus, der ebensowohl dem Dichter nahe lag, da ein zeitgenössischer Dichter Bäume und Menschen durch Metamorphosen einander näher brachte, als uns, die wir in dem Neigen der Bäume eine Klage sehen darüber, daß sie so unbeweglich stehen müssen. Aber auch diese Frühlingsbilder erregen keine rechte Frühlingsstimmung. Es überwiegt der Gedanke an den Wechsel der Jahreszeiten, welcher, in Beziehung zum menschlichen Leben gesetzt, notwendigerweise jene sentimentalischen Gedanken erregen muß, welche Lenau so schön ausspricht (nach Nauck):

„Welkt die Rose, kehrt sie wieder,
Mit den lauen Frühlingswinden
Kehren auch die Nachtigallen:
Werden sie dich wiederfinden?“

und Rückert, wenn er sagt:

„Es bleibt in Wahrheit alles stehen!
An mir ist das Vorübergehen.“

Ich kann nach dem früher schon Bemerkten über IV, 12 kurz sein. Das nicht schlechte Frühlingsbild in ihr ist nicht viel mehr als Staffage und steht nicht im gemütlichen Zusammenhang mit dem Schlusse. Es ist auch ein derb-realistischer Zug, wenn all der Frühlingszauber dem Dichter nur „Durst“ erregt hat, zumal er für die frohe Feier noch anderswoher bewegende und begründende Momente holt. Stellt man diesen „Frühlingsliedern“ jene duftumflossenen, allerdings weniger plastischen, dafür aber maienhafteren modernen Stimmungsbilder gegenüber, wie z. B.:

„Ein Schauer durchrinnt die ganze Welt —
Ein dunkles, süßes Sehnen.
Sie lächelt vom Frühlingsschimmer erhellt
In tausend seligen Thränen“ u. s. w.

M. Kalbeck

oder jene kaum noch zu übertreffende Schilderung des einziehenden Frühlings im „Tannhäuser“ von Wolff, Lieder, die gewissermaßen das Echo des in der Natur Lebenden und Webenden sind, in denen zwischen Natur und Mensch der innigste Zusammenklang herrscht, so wird man Horaz getrost das Gefühl der Frühlingsseligkeit absprechen dürfen, wenn er auch für das Aussehen des Frühlings einen klareren Blick hatte, als jene Gelehrten, welche bei I, 23 einwenden, daß bei der Ankunft des Frühlings ja noch kein Laub da sei, in welchem „das Frühlingszauberlied säuseln könne“. Einmal kann der Frühling bei seiner kurzen Dauer und seinem Charakter — er ist „Werden“ — immer nur als

„einziehend“ geschildert, anderseits kann er als Frühling nicht erkannt werden, wenn nicht schon Zeichen desselben da sind, und drittens stirbt in Italien die Vegetation nie ganz im Winter ab. — In Horazens Frühlingsliedern weht Herbsthauch, jener Geist elegischer Resignation, der unsere Herbstlieder so anmutig färbt, und ich stehe nicht an, IV, 7 ein modernes „Herbstlied“ zu nennen. Denn eigentliche Herbstlieder, die bei uns so zahlreich fallen, wie die Blätter vom Baum, dürften wir bei Horaz kaum erwarten. Eines allerdings ist vorhanden, jenes Schlußgedicht im ersten Bûche. Es ist für ein lyrisches Lied lang genug; es bekommt durch das eine schöne Bild schon: „Die verspätete Rose zaudert den anderen Blüten zu folgen“, seine Stimmung, es ist auch etwas darin von jener philosophischen Wunschlosigkeit, von jenem heiteren Genügen der gereiften Erfahrung, welches den Herbstliedern ihren Reiz giebt, — aber es entstand vielleicht schon im Juni oder Juli; denn der Mai dürfte für ganz Italien die Blütezeit der Rosen sein. Zur Herbstzeit aber ist jener Lamiakranz (III, 17) gewunden: der entlaubte Hain, das mit Tang umkränzte Meer, der Regentag macht den Dichter nur zur Freude geneigter. Auch das darauffolgende Faunuslied malt herbstliche Bilder aus: das Vieh hüpfend auf der grasreichen Au; der Gau feiernd auf den Wiesen; es gucken die Tiere des Waldes neugierig zu. Der Wald macht durch den Laubfall dem vorbeiziehenden Gotte den Weg weich; der Landmann rächt sich an der Erde für die saure Mühe der Bearbeitung durch tanzende Stöße. II, 9, 1—8 endlich weiß vom Herbst und Winter zu erzählen und erwähnt den durch die Stoppeln und die kahlen Eschen pfeifenden Wind; — aber eigentliche Herbstlieder, wie jenes Platensche:

„Schwalben ziehen, Blätter fallen,
Und gesammelt liegt die Frucht.
Ach mit meinen Freuden allen
Nahm auch er die rasche Flucht“,

haben wir doch nicht, — alle jene Herbstbilder (etwa mit Ausnahme von I, 38) bleiben äußerliche Motivation, denn sie verkünden uns nicht, daß das Glück floh und fliehen mußte, daß es nicht blühen konnte, weil es sterblich war. Es ist auch nichts in ihnen von jenem titanenhaften Stolze, mit dem unsere Dichter dem tosenden Sturme zurufen: „Mich beugst du nicht!“ Die Herbstlandschaft ist Staffage, wie die Frühlingsbilder. Aber III, 18 erzählt uns selbst den Grund dieser Verschiedenheit. Er liegt eben in der Verschiedenheit

der Jahreszeiten selbst. Uns folgt der Frühling auf einen eisreichen Winter: Wir denken im Herbst an diese Zeit der Ruhe in der Natur, und wenn wir nicht daran dächten, würden wir durch die grauen Nebel und die heulenden Winde daran erinnert. Wir haben lange genug einen Winter, um auch ihm seine Lichtseiten abzugewinnen, um schneeglänzende Gebirgshäupter, um versilberte Nadelhölzer, kristallglänzende Flußläufe zu bejubeln; wir begreifen, was Platen sagt:

„Ich gab mich stets mit ganzer Seele hin
Dem Wechsel, welchen die Natur befiehlt,
Die bald auf eis'gem Thron als Königin
Und bald als Braut auf Rosen sitzt und spielt!“

Wie ist das alles so anders bei den Römern! Was die Kranken unter uns nach Italien ruft, was unsere Dichter den Süden leider allzu sehr bejubeln läßt: die Wechsellosigkeit, das hat die Römer um das Verständniß jener Sprache der Natur gebracht. Wenn Lorbeer und Myrte immer grün bleibt, wenn Schnee und Eis nicht liebe Gäste werden, sondern unruhige Ankömmlinge — nicht einmal recht saubere —, wenn die Sonne keine gütige Fee ist, sondern ein harter und gestrenger Herr, welcher „schießt“ (vgl. II, 15); wie kann dann ein Maienjubiläum entstehen, wie konnte der Herbst die poesievollste Jahreszeit werden, wie konnte er mit der wehmütigen Melodie seines Rauschens die Qual der Sehnsucht einschläfern, die der Frühling so mächtig entfachte? Wie konnte jenes Winterbild im Anfang der neunten Ode des ersten Buches auf die Verinnerlichung der Stimmung in der Ode Einfluß haben, wenn man in jener Jahreszeit auf Alleen und Straßen zum Stelldichein ging? (Vgl. I, 9.) Doch Ausnahmen kommen auch hier vor. Kayser lehrte mich, daß zwischen dem Winterbild in Epode XIII: „Schauriges Wetter umhüllt den Himmel, in Regen und Schneesturm steigt Juppiter herab zu uns. Unter dem thracischen Nord brausen die Wälder, brauset das Meer: Auf, meine Genossen, Und haschet, was die Stunde beut, streift, da die Kniee noch frisch, den Gram hinweg von der umdüsterten Stirn“ — und der Stimmung des Dichters ein innigerer Zusammenhang ist. Auch von Epode XV nehme ich an, daß die Einleitung aus der Natur zu der Stimmung des Gedichtes paßt und dieselbe beeinflusst: „Nacht war's, und am heitern Himmel strahlte Luna im Kreise der schwächeren Sterne; da schwurest du“ u. s. w. Solche Einleitung ist immerhin ähnlich, wenn auch nicht so innig mit dem Ganzen verquickt, jenem Heineschen:

„Die Linde blühte, die Nachtigall sang,
 Die Sonne lachte mit freundlicher Lust:
 Da küsstest du mich, und dein Arm mich umschlang,
 Da preßtest du mich an die schwellende Brust.“

Dafs auf die eigentümliche Richtung des Naturgefühls bei den Römern und ihre übergroße Vorliebe für das friedliche Idyll auch die Natur selbst eingewirkt hat, dafs das Fehlen jener romantischen Abwechslung von Bergen und Thälern, jene ruhige, stille Gröfse der italienischen Landschaft die Römer im Vergleich mit uns in Nachteil gesetzt hat, wird sich kaum leugnen lassen; doch darf man diesem Momente nicht zu viel Wichtigkeit beilegen, da auch in Griechenland jenes tiefe Empfinden des Zusammenklangs zwischen Seele und Natur fehlt, und doch machen in Griechenland die Berge die Wirkung, wie Architektur, und die Starrheit und Öde der meisten Berge dienen der Fülle und Schönheit ihrer Abhänge zur wirkungsvollen Folie. Anzuerkennen ist es jedenfalls, dafs der römische Dichter bei Beschreibungen der Natur von der Sitte seines Volkes, bei unpersönlichem Subjekt das Passivum zu bevorzugen, von der Vorliebe desselben für alles Gemachte, Beschlossene so oft abweicht, dafs die Personifikation überall Leben in die tote Natur bringt. Uns sind allerdings solche Personifikationen auch in der Prosa schon so geläufig, dafs wir ihren poetischen Charakter kaum noch zu würdigen wissen — und wir müssen es doch, wenn wir den Römern nicht unrecht thun wollen.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich ein verwandtes Gebiet streifen. In unserer Lyrik nimmt das „Wanderlied“ einen grofsen Raum ein:

„Das Wandern ist des Müllers Lust,
 Das Wandern!
 Das muß ein schlechter Müller sein,
 Dem niemals fiel das Wandern ein!
 Das Wandern!“

W. Müller.

Das Wandern steckt uns im Blute und ist ein Erbteil von den Germanen, welche die Welt durch ihr Wandern vorrückten, die ihre Helden durch die dichten Wälder auf Abenteuer ziehen hiefsen, die noch heute ihre „Fahrenden“ haben. Der Wandertrieb, der uns beim Frühlingsnahen in die Weite treibt, ist eine von den unerklärlichen Mächten in uns. Zwei Elemente sind besonders als die Faktoren jenes Produktes zu erkennen, das uns im „Schwager Postillon“, im „Ranzen“ und „Knotenstock“ poetische, phantasieerregende Dinge erblicken läfst: die Liebe zur Natur und die Freude am Fremden (Abenteuersucht). Jener

giebt besonders W. Müller in seinen Reise- und Wanderbildern Ausdruck:

„Der Mai ist auf dem Wege,
Der Mai ist vor der Thür:
Im Garten, auf der Wiese,
Ihr Blümlein, kommt herfür!
Da hab' ich den Stab genommen,
Da hab' ich das Bündel geschnürt,
Zieh weiter und immer weiter,
Wohin die StraÙe mich führt.“

Für den zweiten Faktor ist Freiligrath ein berauschender Interpret geworden mit seinen Versen, welche die Schönheit des Fremden mit fremd-schönem Klang und fortreißendem Rhythmus malten. Eigentliche Wanderlieder bei Horaz zu suchen wäre wohl unrecht (I, 7 enthält Anklänge an sie). Einmal war Horaz über die Zeit des Wanderns und Reisens schon hinaus (vgl. II, 6), anderseits zogen die Römer wohl überhaupt das „Fahren“ vor. Fahrende Schüler, irrende Parzivals, Kreuzfahrer, wandernde Seumes, fahrende Sänger und Gesellen haben sie nie gehabt, auch wohl nichts Ähnliches, und die brundisinische Reise des Horaz hebt wenig lyrische Momente hervor. Aber von jener Freude an der Fremde ist vieles zu spüren. Der Cantabrer, frei wie der Schweizer in seinen Bergen (II, 6), der Parther auf seinem schnellen Rosß, der Scythe mit seinem Nomadenwagen, der Germane mit seinen blauen Augen in den starrenden Wäldern, die Gätuler, die Beduinen des Altertums, die Concaner, welche Rosßblut trinken, die Mauren mit den vergifteten Pfeilen werden zu oft vom Dichter erwähnt und mit dem sie malenden Adjektiv geschmückt, als daß sie nicht bezeugen sollten, daß ihre abenteuerlichen Gestalten und die von ihnen bewohnten Gegenden den Dichter zwangen, wenigstens mit der Phantasie zu ihnen zu reisen. Solche Stellen — und sie sind zahlreich — sind ein antiker Ersatz für Freiligrathsche Gedichte, wie:

„O Land der Zelte und Geschosse,
O Volk der Wüste, kühn und schlicht;
Beduin! Du selbst auf deinem Rosse
Bist ein phantastisches Gedicht!“

Die Parther vor allen und die Scythen sind Lieblingsgestalten der Phantasie des Horaz, wenn auch jene seine und des Staates Feinde waren. Indien war ihm das Wunderland der Ferne und des Südens, wie Arabien das ungezählter Reichtümer. Auf diesen Gebieten tummelt sich die Phantasie des Dichters mit derselben Vorliebe, wie unsere

Jugend sie hegt für die Farm am Urwald Amerikas, für die Prairien des Mississippi oder die Teluelchen Patagoniens. Und vielleicht war es nur Abenteuersucht, welche die vornehme Jugend Roms, auch Horazens Freund Iccius, unter das Kommando des Alius Gallus zum Zuge ins glückliche Arabien rief. Es sähe dem Schelm Horaz ganz ähnlich, wenn er I, 29 dieses Motiv verkennen will und „Geldgier“ annimmt. Doch ein Wanderlied besitzen wir: I, 22, aber ein absonderliches. Haben wir doch in dem „curis expeditis“ die Übersetzung der alten Wanderregel: „Und laßt daheim die Sorgen“, und in den „Mauris jaculis — venenatis sagittis — aestuosas Syrtes — fabulosus Hydaspes“ u. a. phantasiebeschäftigende Adjektiva, wie die frischen, vollen Reimadjektiva Freiligraths es sind; auch in der Beschreibung der Schauer der heißen und kalten Zone zeigt sich Interesse für eine fremde Welt. Nur ist der Anfang „integer vitae scelerisque purus“ zu steif gefärbt, zu schwer belastend für ein leichtes Wanderlied. Ja! hiesse es: „Reinen Gewissens und verklärt durch reine Liebe werde ich sicher im Schutze einer mächtigen Göttin durch alle Fährlichkeiten der Straßen ziehen“, ja, dann hätten wir ein gutes Wanderlied und würden auch den Übergang zum Liebeslied am Schlusse begreiflich finden. Wenn wir nun so häufig bei Horaz solche Stellen finden, wie (Ep. I):

„Ich will sie tragen durch der Alpen Höh'n,
Durch den unwirtbaren Kaukasus,
Ja hin bis zu des Abendlandes fernster Bucht
Will ich dir folgen kühnen Muts“ —

Kayser

so müssen wir zugeben, daß es auch bei Horaz eine Art geographischer Poesie giebt. Horaz wendet sie immer an, wenn er die Größe des römischen Reichs, die Grenzen der Verehrung des August, die Verbreitung des eigenen Ruhmes bezeichnen will (vgl. II, 20; III, 3, 45 u. 53). Auch uns Deutschen ist sie eine stehende dichterische Formel. Brauche ich an die Antwort auf die Fragen: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ zu erinnern? Haben wir es nicht oft gehört, und werden wir es nicht noch oft bei offiziellen Reden an Festtagen hören müssen, daß Deutschland sich streckt „vom Schnee der Alpen bis dahin, wo die Möwe zieht“, oder:

„Aus Westen, Norden, Süd und Ost
Treibt uns der Rache Strahl.
Vom Oderflusse, Weser, Main,
Vom Elbstrom und vom Vater Rhein
Und aus dem Donauthal.“

Rückert.

(Vergleiche dies z. B. mit IV, 15.)

2. Von göttlichen und menschlichen Dingen.

Wie Horaz von Gott sang, damit verhält es sich ähnlich so, wie er von den Menschen und über die Menschen sang. Er vermag es nicht, wie die Genies ersten Ranges es vermochten, „jene höchste Identität des absoluten Lebens in der vollkommensten Verschmelzung zur Erscheinung zu bringen“. Er war nur soweit Philosoph, um sich über das, was alle glaubten oder nicht mehr glaubten, klarer zu sein, als seine Mitmenschen, aber er war klug genug, sich nie ganz von der Reflexion überwältigen zu lassen. Es sind lauter Gedanken, die damals gäng und gäbe waren, und die, weil sie der unter den Gebildeten herrschenden Ansicht nicht widersprachen, in ihrem rhetorisch-poetischen Kleide um so mehr Beifall fanden. Uns will es eintönig erscheinen, wenn immer wieder, nur variiert und abgetönt, der Gedanke von der Kürze des Lebens, vom Gleichmut in allen Lebenslagen, von der Genügsamkeit und der alten Tugend erscheint, um so mehr, wenn diesem Gedanken nicht überraschend neue Seiten abgewonnen, wenn nicht aus dem tiefen Born der Philosophie ungeahnte Begründungen geschöpft werden, wenn bald stoische, bald epikuräische Ansichten je nach dem Zwecke des Gedichtes herangezogen werden: — aber dem Dichter lag an der Sache; er wollte nicht neu und geistreich, sondern wahr und nützlich sein; er wollte, durchdrungen von der Würde der Poesie, daß alle, denen „ingenium“ (Produktionskraft), „mens divinior“ (begeisterte Seele), „os magnum sonaturum“ (Fähigkeit des schönen Ausdrucks) gegeben war, dieselben Gedanken zum Wohle des Staates aussprächen. Und es kehren in der That alle seine Gedanken überraschend oft wieder in den Gedichten der zeitgenössischen Dichter. Man vergleiche Lygdamus III, 3: „quidve domus prodest Phrygiis innixa columnis“ mit Hor. III, 1 am Schlusse; gleich darauf: „non opibus mentes hominum curaeque levantur“ mit III, 16; Tibull. II, 1 und Hor. II, 7 am Schluß; Tibull. II, 13 mit Hor. III, 24 und Ovid Metam. I, 143 u. s. w. — Uns will es ferner kurzsichtig scheinen, wenn der Dichter glauben konnte, daß es möglich sei, die Römer wieder zu dem alten, genügsamen Volke zu machen, das es der Tradition nach früher einmal gewesen war: aber auch Vergil und Livius malen jene Gestalten aus der alten Römerzeit zu Glanzgebilden aus. Es war der Zug der Zeit, der gerade auf die Thaten und das Leben eines Fabricius, Regulus, Curius führte, während die Helden einer nicht so

lange vergangenen Zeit, ein Marius, Sulla, Cicero, weil sie die Erinnerung an die Bürgerkriege wach riefen, totgeschwiegen wurden. Dem Zuge der Zeit trägt jeder Rechnung — wenn er ein gesunder ist. Seitdem bei uns in den letzten Decennien der historische Roman eine ungeahnte Blüte erreicht hat, schreiben auch die Schriftsteller historische Romane, die dieser Gattung keine Zukunft versprachen. Es will uns eine halbe Religiosität scheinen, wenn der Dichter auffordert, die Tempel wiederherzustellen und den Göttern sich unterzuordnen, und wenn er doch oft genug zeigt, daß er an jene Gebilde der Phantasie nicht glaubt; — aber es war eine Staatsreligion, welche erbaut wurde und, weil sie nützlich war, auch Preis verdiente. In dem Staate als dem Regulator der Sittlichkeit fanden alle Motive des Handels ihre zentrale Einigung. Bei allem aber dürfen wir nicht den gewaltigen Unterschied der Zeiten verkennen und dürfen nicht von dem Dichter verlangen, daß er damals hätte sehen sollen, was wir mit der hellen Leuchte des Christentums und von dem hohen Berge der Jahrhunderte herab und mit dem grübelnden Verstande unseres Denkervolkes sehen.

Die „Kürze des Lebens“ wird den Lyriker aller Zeiten zu Betrachtungen anregen; der neuere Dichter wird aber seine Gedanken mehr an die Natur anschließen und in dem Parallelismus beider Trost und Pointen finden. Bei der größeren Tiefe der Gedanken, bei der größeren Veredelung des Innern, bei den veränderten Staatszuständen wird er ferner, falls er zu den Lyrikern größeren Stiles gehört, nicht an diesen Gedanken die Aufforderung zum Genusse der Freuden des Lebens knüpfen, sondern lehren, dasselbe mit Thaten zu füllen. — Der „Gleichmut“, dessen Lobredner unser Dichter ist, war damals eine sehr notwendige Eigenschaft des Bürgers; denn Begeisterung und Jauchzen über Vergangenes, Trauer und Verstimmtheit über Gegenwärtiges konnte zum Staatsverbrechen werden. Einstens mußte auch die „Arbeit“ in Deutschland poetisch verherrlicht werden, als man sich überjauchzt hatte und in der Finsternis der Gefängnisse nach dem Morgenrot der Freiheit ausschaute. Damals war diese Ableitung der Poesie in ein ruhigeres Bette — eine That, für welche die Litteraturgeschichte dem gesunden Arbeiter Freytag Dank zollt. Wer aber weiß, ob diese „Gleichmutspoesie“, so philisterhaft sie zunächst scheinen mag, nicht auch damals aus kluger Berechnung für das Wohl seiner Genossen hervorgegangen war. — Genügsamkeit zu predigen und dichterisch zu vergolden, war ge-

wils angezeigt in einer Zeit, wo Unruhe und Hast wie den Einzelnen, so den Staat jagte und zehrte, wo auch der Reichste immer noch eine Kleinigkeit zu arm war, wo man den Reichtum auf jede Weise erstrebte nach dem Grundsatz: „Laß dich stoßen, laß dich schlagen, nur mußt du werden ein . . .“ (*quidvis potius pati quam pauperiem*). Deshalb hält der Dichter es so oft für nötig, zu versichern, daß er nichts weiter fordere; und I, 31 ist durch seine „Non“ so recht ein Oppositionsgedicht zu den herrschenden Wünschen geworden. Das Gefühl, daß der Staat auch durch die von ihm empfohlenen Mittel nicht mehr zu retten sei, daß Gefahren von Norden drohten, daß der Staat in seinen Grundfesten wanke, hat der Dichter nicht bloß in dem Schlußverse der Staatsoden zum Ausdruck gebracht; — aber warum hätte er nicht alles thun sollen, um wenigstens den Sturz zu hemmen? Auch durch die politischen Gedanken unserer Lyriker ist Deutschland nicht geeinigt worden. Weder nach Herweghs Prophezeiungen, noch nach Freiligraths stürmischem Drängen hat sich die Weltgeschichte in ihrem Handeln gerichtet, auch auf das Feuerhorn des „Nachtwächters“ wenig Wert gelegt. Warum wollen wir Horaz da kurzsichtig schildern? Es galt, eine neue Phase der Weltgeschichte würdig einzuleiten. Es lag in der geistigen Luft der Zeit, an Roms Abstammung von Troja zu erinnern, den Äneas wegen seines echt-römischen Patriotismus zu preisen, da er um der hohen Bestimmung willen auf eigenen Willen verzichtet hätte, Troja als idealen Begriff zu behandeln, da er selbst nach der Zerstörung in den Äneaden fort dauere. Je öfter innere Zweifel nagten, desto mehr redete man von der römischen Weltherrschaft, welche im Rate der Götter beschlossen wäre; man vergleiche Horaz III, 3 und Vergil, Än. I, 8 u. 231. Die Freundschaft, welche die Dichter der augusteischen Zeit umschloß, wenn auch zwei Kreise, der des Mäcenat und der des Agrippa, sich wieder aus dem großen ausscheiden ließen, äußerte sich auch in der einmütigen Vertretung derselben politischen Ansichten. Man inaugurierte die Herrschaft des Augustus, indem man sie, die Zeit der schimpflichen Bürgerkriege überspringend, an die glorreiche Urzeit Roms anknüpfte. Und dazu half Epik und Lyrik gleichmäÙig mit.

Religiöse Lieder. An ihnen ist kein Mangel. In dem Gebet an Diana und Apoll (I, 21), welches vielleicht für den Gesang eingerichtet war und zwar so, daß jedesmal Vers 1 von den Knaben, Vers 2 von den Mädchen, die übrigen vom Chor gesungen wurden, welches überhaupt dem Zwecke entsprechend eine gewisse steife Altertümlichkeit zeigt, tritt

uns zuerst eine Eigentümlichkeit entgegen, welche nicht bloß römisch, sondern überhaupt antik ist. Es lag eine Art von religiöser Erbauung und Versenkung darin, die einzelnen heiligen Stätten, an denen die angerufenen Götter verehrt wurden, die mythischen Beziehungen auf dieselben, die herkömmliche Darstellungsweise auf bekannten Statuen hervorzuheben. Solche Äußerlichkeiten: „Anrufung, Preis der Tempel, Lob der Thaten“ sind genügend, ein Gedicht zu füllen, wenn nur am Schlufs der eigentliche Wunsch als Stofsseufzer nachkommt, wie es z. B. im Grunde auch noch in dem christlichen Liede Manzoni's an die Madonna der Fall ist. So ist es in dem Bacchusliede in der Antigone des Sophokles, so in den Hymnen des Kallimachos; so ist es in dem Hymnus auf Merkur (I, 10), wo statt des Gebetes die Versicherung steht, den Gott besingen zu wollen; so ist es in dem Vorgesange zum Säkularfest, in welchem auf die kurze Bitte die Aufforderung an die Knaben und Mädchen zum Preise des Gottes folgt; so ist es auch noch in dem schon moderneren Gebet an den Faunus (III, 18), welches allerdings zwei Momente in sich schließt: Gebet und Beschreibung des Festes, in welchem aber der Zusatz: „Liebhaber flüchtiger Nymphen“ an jene antike Gewohnheit erinnert, die Gottheiten mit allen möglichen Namen zu bezeichnen, welche mit der augenblicklichen Thätigkeit derselben nichts gemein haben. In diesen religiösen Liedern erhebt er sich wenig über den herrschenden Glauben seiner Mitbürger. Für Dichter haben ja überhaupt die Mythen als ein Rest poetischer Weltanschauung stets großen Wert gehabt. So erwähnt er I, 10 den Diebstahl des Merkur, als sei daran kein Anstoß zu nehmen; so wünscht er I, 21, daß Krieg, Hungersnot und Pest sich von Rom gegen die Perser und Britanner wende; so bittet er I, 35 die Fortuna, daß sie den erstumpften Stahl zum Stofs gegen die Araber und Massageten umschmiede; so steht auch III, 27 der Wunsch, daß die Feinde Unglück treffen möge. An Opfern und äußeren Zeichen, welche geeignet sind, das Herz andächtiger zu stimmen, hält er fest. Und nähert sich auch seine Ansicht, daß es nicht auf die Gröfse des Opfers ankomme, sondern auf die dankbare Gesinnung (III, 23), unseren christlichen Grundsätzen, so dürfen wir Horaz speziell das nicht zum Ruhm anrechnen; denn diese Ansicht findet sich auch bei anderen Dichtern seiner Zeit und weit früheren (z. B. Euripides). Tiefer hat Horaz über religiöse Probleme nicht nachgedacht, und die wichtige Frage, wie die Freiheit im menschlichen Handeln sich zur Notwendig-

keit alles Geschehens verhalte, blieb dem Christentum vorbehalten zu thun und zu beantworten. — Es ist kein Wunder, wenn sich in diesen religiösen Liedern die alttümlichste Form der Lyrik erhalten hat: jene epische Ruhe, welche die entlegensten Merkmale der Götter herbeiholt, obgleich sie für die augenblickliche Situation unnötig, ja geradezu störend sind, weil sie das Entgegengesetzte besagen, daß hier die Lust an epischen Digressionen, Komorationen sich in besonders breitem Strome zeigt, so daß diese Art von Gebeten für uns immer etwas Unfertiges haben, weil uns der Kopf und der Oberleib dieser Gebilde im Verhältnis zu den langen Beinen immer zu winzig erscheint. Diese mythologischen Exkurse dienen ebensowohl dazu, den Dichter gelehrt erscheinen zu lassen, was zu seinem Berufe gehörte, als einer uns nicht mehr recht verständlichen Plastik. Aus den religiösen Liedern vererbte sich die Sitte, die angerufenen Götter in entfernt liegenden Situationen zu malen, auch in andere, mehr weltliche Lieder. III, 4 heißt es von Apollo: „nunquam humeris positurus arcum, qui rore puro Castaliae lavit crinis solutos, qui Lyciae tenet dumeta natalemque silvam, Delius et Patareus Apollo“, Bezeichnungen, die allerdings von uns in der Situation des Kampfes gegen die Titanen absolut nicht erwartet werden, weswegen auch ein Gelehrter übersetzen zu müssen glaubte: „dort der verderbliche Fernhintreffer“. Doch will ich dahingestellt sein lassen, ob nicht an der eben angeführten Stelle der Dichter mit Absicht gerade diese friedliche Thätigkeit des Apollo erwähnt, um von den rohen Kämpfen wieder zu den Musen und deren freundlichen Hainen, von denen er ausgegangen war, zurückzuleiten, vielleicht auch, weil er an Octavian dachte, der den Apoll zu seinem Lieblingsgotte erwählt hatte und hier als Stifter der Ordnung erwähnt werden sollte. Wir können es ferner wohl begreifen, wenn unter den Gottheiten I, 2, welche Rom retten sollen, auch Venus als Mutter des Aeneas angerufen wird; aber warum hinzugefügt wird: „welche der Scherz und die Lust umflattert“, können wir in dieser Situation doch nicht billigen, mag die Göttin auch thatsächlich auf Münzen so dargestellt worden sein. Was sollen wir erst gar dazu sagen, daß die Waldgöttin Diana, der ein Baum geweiht werden soll, angerufen wird als die, welche, dreimal gerufen, die Gebärenden erhört! (III, 22.) Voll solcher epischer Zuthaten ist auch I, 12. Es ruht ein uns unverständlicher Zauber der Poesie in dem Zusatz: „saevis inimica beluis“. Es ist für uns auch verwunderlich, wenn der Zweck des Gedichtes in einem ganz

kleinen Teil am Schlusse erwähnt wird, gleich als ob der Preis der Götter und Heroen die Erfüllung der Bitte fest garantiere, weshalb denn auch die uns in Gebeten fremden Futura: „reget, quatiet, mittet“. Diesen Gebeten mit ihrer Altertümlichkeit steht die lyrisch-moderne „Bitte“ des Dichters I, 31 gegenüber. Zwischen beiden Arten steht das Gebet zur Fortuna von Antium (I, 35). Es ist lyrischer durchglüht als die meisten anderen Gebete. Wenn der Dichter auch erst in den letzten drei Strophen sein Herz erleichtert und seinen Wunsch vorträgt, so sind doch die auf die unmittelbare Anrufung folgenden sechs Strophen innig mit ihr verbunden, indem sie die Macht der Göttin schildern, an die er sich dann mit um so größerem Vertrauen wenden kann.

In denjenigen Gedichten, welche des Dichters Welt- und Lebensanschauungen zum Inhalte haben (ich meine II, 2 mit seinen stoischen Gemeinplätzen; II, 10, welches durch glänzende Bilder, die namentlich der Meerfahrt entlehnt sind, die goldene Mittelstrasse als den schönsten Weg darzustellen weiß; II, 14 mit seinem lustig ausgeführten „Umsonst“; II, 16; III, 16; II, 18; II, 3; I, 9; II, 11; III, 29) spielt bekanntlich unter den Motiven, welche den Dichter zu seiner Lebensanschauung geführt, die Kürze des Lebens, der Tod als Ende der Dinge eine Hauptrolle. Es ist das kein tiefer Gedanke und seine Platttheit fällt um so mehr auf, als nicht bestritten werden kann, daß unser Dichter Plato recht gut kannte, also auch von der Lehre der Unsterblichkeit gehört haben mußte. Aber auch mit sich selbst tritt der Dichter gewissermaßen in Widerspruch. Denn er fand II, 13 die Unterwelt so strahlend und das Leben darin so beglückend, daß jenes häufige (vgl. I, 4 u. IV, 7. 12) Motiv: „denn bald wird es aus sein“, entschieden dadurch abgeschwächt wurde. Wenn wir endlich bedenken, daß er I, 4 die Manen geradezu „Fabelwesen“ nennt, so werden wir wohl als seine Überzeugung annehmen müssen, daß ein Leben nach dem Tode nicht stattfände, wenigstens nicht ein solches, welches an Lust und Freude mit dem auf der Oberwelt zu vergleichen sei, worin ihm ja Homer und Achilles beistimmen würden. II, 13 aber mit seiner lachenden Unterwelt war wie I, 3 ein Stimmungsgedicht, und von jenen nur darin unterschieden, daß hier die Veranlassung eine glückliche war und das Bild selbst daher ein heiteres wurde. Auch machen wir zur Entschuldigung des Gemeinplatzes von der Kürze des Lebens geltend, daß in jenen unsicheren politischen Zuständen der Besitz des Lebens nicht minder unsicher war. Die Proskriptionen hatten noch nicht lange aufgehört, und

Mäcenas hatte einst Grund zu Augustus zu sagen: „Surge, carnifex!“ In solchen Zeiten, in denen man nicht weiß, ob man morgen noch lebt, kommt auch dem Edelsten der Gedanke, das bifschen Leben, welches der Ruhe zur Überlegung großer Thaten entbehrte, leicht und mit Vergnügen auszukaufen. Auch sonst gilt von dieser Gedankenpoesie des Horaz, daß sie die Mitte hält zwischen der „hausbackenen“ und der „pausbackenen“. Die Gedanken sind nicht schwülstig und gesucht, aber auch nicht trivial oder wenigstens, wenn sie dies sind, durch passende Bilder, edle Sprache und durch die Phantasie für die Wahrheit des Realen, geadelt und gehoben. Allerdings Gedichte kulturhistorischen oder philosophischen Inhaltes etwa wie „Der Spaziergang“ oder „Die Glocke“ von Schiller, wie „Rom“ von A. W. Schlegel dürfen wir bei Horaz, dürfen wir bei den Alten aber überhaupt nicht suchen. An Gedankenreichtum kommen jenen wohl nahe: IV, 4 und III, 24; doch ist dies eine Nähe, etwa wie Pallas zu Juppiter steht. Es gilt dabei nicht „secundum“, sondern „proximum“ (vgl. I, 12, 19). Übrigens sei nebenbei bemerkt, daß im Altertum auch viele von denjenigen Gegenständen fehlten, welche modernen lyrischen Dichtern immer von neuem wieder Stoff und Anregung zu schönen Gedanken geben. Da gab es keine „Glocken“, welche bis in die Wälder zur Andacht läuten, keine „Einsiedeleien, Kapellen“, die auf den schönsten Punkten zur Ruhe laden, da sind keine „Kirchhöfe und Gottesäcker“ mit ihrem schauerlichen Ernst, da fehlen die wunderlichen „Ruinen“ mit ihrer stummen Sprache u. s. w. Und wenn wir auch die Todesart des Verbrennens bei unseren christlichen Dichtern häufig genannt und gepriesen finden, so haben wir doch kein Gefühl für die poetische Seite der Todesart des Erhängens, die Horaz III, 27 erwähnt und die ja auch in klassischen Werken des Altertums häufig genug geschildert wird (man denke an Sophokles!).

Bei den politischen Gedichten des Horaz heben wir jetzt nur das rhetorische Element der Poesie derselben in einzelnen Zügen hervor, da darüber schon an mehreren Orten gesprochen ist. Früher namentlich machte man Horaz seine Sinnesänderung vom Republikaner zum Anhänger des Kaisertums besonders zum Vorwurf; heutzutage werden solche Vorwürfe nicht mehr mit derselben Heftigkeit erhoben werden. Das „temporibus cedere“ des Cicero wird mehr und mehr begriffen, und daß eine ganze Partei diesen Grundsatz auf die Fahnen geschrieben hatte, hat Deutschland sicherlich nichts geschadet. Sodann kam der Gegensatz von Republik und Monarchie in dem

augusteischen System noch nicht recht zum Bewußtsein. Die Stellung des Augustus war, wie wir es auch aus I, 12 ersehen, noch nicht die eines dynastischen Kaisers, sondern die eines nationalen Helden. Aber nicht einmal das Faktum selbst ist richtig, wie ich schon im allgemeinen Teile ausgeführt habe. Erst allmählich hatte sich die Hinneigung immer sichtbarer gezeigt. Auch später noch zeigt sich der Republikaner in dem „nobile letum“ des Cato in I, 12, in der Spröde dem Augustus gegenüber, der erst um die Widmung eines Buches bitten mußte, in der Ablehnung des Amtes eines Privatsekretärs (III, 1), in der scheuen Ferne von jedem Staatsleben (vgl. III, 2). Er war ein zu verständiger Realist, um am Hofe leben zu können. Man vergleiche auch Gedichte wie I, 2, in denen, wie es scheint, noch „eine absichtliche Dunkelheit“ herrscht. Aber, wendet man ein, sind nicht die Lobeserhebungen des Augustus überschwenglich, macht ihn jene Apotheose des Augustus (III, 3): „quos inter Augustus recumbens purpureo bibet ore nectar“, nicht geradezu zum Schmeichler? Durchaus nicht! Der Dichter hätte sogar mit gutem Rechte „bibit“ sagen können, weil man damals schon Octavian in alle Gebete mit eingeschlossen hatte und ihm zu Ehren Libationen angeordnet waren! Und was den Ausdruck anlangt, so weiß, wer Lateinisch gelernt hat, daß er bei jenem rhetorischen Volke in der Übersetzung zu mildern hat. Wer „metu exanimatur“, fällt noch lange nicht in Ohnmacht, wer „divina quadam arte praeditus est“, ist noch lange kein Gott, sondern nur ein vortrefflicher Künstler. Das Anordnen der göttlichen Ehren in der damaligen Zeit ist, da der Superlativ längst entwertet war, nicht viel mehr, als eine äußerliche Ehrenbezeugung, die von Jahrhundert zu Jahrhundert in der späteren Kaiserzeit an Wert einbüßte. Ja! Solche rhetorischen Überschwenglichkeiten sind noch heute bei den romanischen Völkerschaften gewöhnlich und finden wenig Anstoß. Ariost war mit seiner Verherrlichung des Hauses Este noch bescheiden den maßlosen Apotheosen seiner Zeitgenossen gegenüber; Alfred de Musset hat zur Geburt des Grafen von Paris einen Feiergesang gedichtet und gezeigt, daß es eine Poesie giebt, welche sich mit gewählten, hochtrabenden Worten zufrieden giebt; und Platen fand in dem Dasein des Königs Ludwig den Knoten seiner verborgenen Lebensrätsel gelöst. Man nennt Horaz auch mit Unrecht einen „Hofpoeten“. Nicht der Hof hat ihn zum Dolmetsch des gesamten Volkes beim Säkularfest gemacht, sondern der Nachwuchs Roms. Einen „poete laureate“ dagegen könnte

man ihn nennen, wie Alfred Tennyson genannt wurde: denn Volk und Fürst waren einig, daß er den Lorbeer verdiene.

Eine ganze Klasse von Gedichten bilden diejenigen, in denen der Dichter über sich und seine Kunst spricht. Nach meinem Dafürhalten sind es: I, 1; III, 30; I, 31; IV, 8. 9. 2. 3; II, 12; I, 6; I, 22; I, 32; III, 1, 1; III, 3 (Schluß); II, 1 (im wesentlichen nach Gebhardi). Diese Fülle ist auffallend, wird aber einigermaßen durch den Mangel an großen Ereignissen im Leben des Dichters erklärt. Wenn es wahr ist, was Wolff im „Tannhäuser“ sagt: „Nicht der immerwährend heitere, wolkenlose Lebenshimmel, Nein, die wildesten der Stürme, die die Seele ihm durchtoben: Kampf und Not und Drangsal sind es, die zuletzt den wahren, echten, die den großen Sänger machen“, — dann war Horaz nicht zu beneiden. Nach den großen politischen Drangsalen, deren Schmerzen er nicht äußern durfte, hatte ihn wenig betroffen. Drei unbedeutende Gefahren bildeten die einzigen Ereignisse in seinem Leben, und auch in der äußeren Politik gab es wenig Vorkommnisse von Bedeutung, welche seine Phantasie, für die das Chaos der inneren Gedankenwelt nicht existierte, hätten anregen können. Aber auch in Folgendem liegt der Grund, daß Horaz so häufig von der Art seiner Dichtung spricht. Er stellt sich in Opposition zu den früheren Dichtern. Er bekämpft den Einfluß der Grammatiker und Alexandriner; er will, daß die römischen Dichter nicht jene Treibhauspflanzen alexandrinischer Gelehrsamkeit verpflanzen sollten, sondern die gesunden, natürlich erzeugten, durch und in sich Leben bergenden Feldblumen der Blütezeit hellenischer Dichtung; und diese Nachahmung selbst verlangt er in freierer, in der Form vollendeterer Weise, wie sie bisher gelungen war. (Epode X hebt er die mangelhafte metrische Behandlung durch Anakreon hervor.) So trieb, was den Cicero zu seinen rhetorischen Schriften: „Brutus, Orator, de optimo genere dicendi“, den Horaz dazu, so oft von seinem Verdienst zu sprechen: die Verteidigung, die Opposition. Cicero und Horaz erstrebten beide dasselbe: jener auf dem Gebiete der Beredsamkeit, dieser auf dem Felde der Poesie. Ohne Cicero hätte Horaz nicht so urban dichten können, und jener hätte unseres Dichters Verse nicht, wie die eines Licinius Calvus, ja eines Catullus verspottet. In diesen Gedichten nun werden viele musikalische Instrumente erwähnt: Horn, Pauke, Flöte, Schalmei und anderseits: cithara, lyra, testudo, barbitos, fides, plectrum. Bei unseren Dichtern ist die Erwähnung solcher musikalischen

Instrumente stehende lyrische Formel, ja beliebte Phrase fast ohne jeden Inhalt geworden. So sagt Chamisso:

„Du, mein vertrauter Freund, mein Saitenspiel
Magst hier indes am stillen Herde hangen“;

so Wolff im „Rattenfänger“:

„Komm hervor, mein tröstlich Spielwerk,
Mir die Grillen wegzublasen,
Frei und froh mein Herz zu singen.“

Nun sind zwar unsere lyrischen Lieder alle sangbar — aber die Einheit zwischen Musik, Gesang und Poesie ist doch nicht mehr eine so innige. Zwischen Komposition und Inhalt des Liedes bleibt doch immer, da in der Regel zwei verschiedene Persönlichkeiten daran beteiligt sind, eine gewisse Kluft. Auch bei den Römern ist es fast schon zur leeren Formel geworden, das Saitenspiel zu erwähnen. Zwar wurden die Lieder noch auf Gesang berechnet, z. B. ganz sicher I, 21 und das Carm. saec., aber doch vorzugsweise zur Recitation bestimmt; und auch in metrischer Beziehung traf Horaz Änderungen, welche das Bedürfnis der Recitation befriedigten. So waren also diese Erwähnungen nur deshalb so häufig, weil in den griechischen Originalen dieselben der Wahrheit gemäß so vielfach angewandt waren. Aber Horaz war nicht darin der erste oder der einzige. Auch z. B. Vergil und Tibullus machen von dieser dichterischen Technik ausgedehnten Gebrauch. Uns würde dieselbe keine Schwierigkeiten machen, wenigstens nicht ungewohnt sein, wenn nicht Gesang, Musik und Poesie in seinen Gedichten auch dem Ausdrucke nach gänzlich identifiziert wären. „Sie erscheinen dem Dichterauge so untrennbar, daß auch in der Darstellung die Nennung der einen Kunst die anderen beiden Künste involvierte“ (Riemer). Es ist uns eine fremde Anschauung, daß die Instrumente so ertönen, daß auch Worte vernommen werden. Wenn es also I, 12, 1 heißt: „quem virum aut heroa lyra vel acri tibia sumis celebrare, Clio“, so handelt es sich nicht um eine musikalische Aufführung. Die Leier oder die Flöte sollen Worte singen. Wir müßten also eigentlich übersetzen: Durch die Leier und durch die schrille Flöte, da sie als Ablat. instrum. gedacht sind. Wenn es IV, 12, 9 sqq. heißt: „dicunt . . custodes ovium carmina fistula“, so haben wir auch hier wohl „Lieder in Begleitung zur Schalmey“ zu verstehen, nicht bloße musikalische Divertissements. Auch hierin zeigt IV, 12 seinen früheren Ursprung. Denn Riemer macht mit Recht darauf aufmerksam, daß Horaz die Konstruktion, nach

welcher der Ablativ musikalischer Instrumente ganz nackt zu den mit einem Objekt, wie „carmen“ verbundenen Verbis „dicere, canere“ gesetzt werde, im vierten Buche vermeide, indem er ein vermittelndes Wort wie „mixtis, socianda, remixto“ hinzufüge. Aber in demselben Liede, in welchem, unserm modernen Standpunkte entsprechend, steht: „verba loquor non ante volgatas per artes chordis socianda“ — „Worte, die auf neue Weise mit den Saiten vermählt werden müssen“ —, heisst es doch (IV, 9) Vers 11: „vivunt commissi calores Aeoliae fidibus puellae“, womit nicht die Musik der Sappho, sondern der Inhalt ihrer Verse gemeint ist. Leider sind wir gänzlich im unklaren, welchen Unterschied für die poetische Behandlung Flötenbegleitung oder Zither oder bloßer Gesang bewirkte, wenn nicht gar vielleicht, wie die Namen der Musen, so auch die der Instrumente ganz willkürlich gesetzt sind. In solchen Punkten konnte und wollte sich Horaz dem Zeitgeschmacke nicht entziehen. So erfreute sich zu der Zeit, wo er das vierte Buch herausgab, der Name „poeta“ (poesis, poema) als griechische Bezeichnung besonderer Beliebtheit; während der Abfassung der drei ersten Bücher dagegen war „vates“ weit gebräuchlicher und auf die Heiligkeit und priesterliche Würde des Dichters wurde in diesen ganz besonders oft aufmerksam gemacht (vgl. I, 17. 22; III, 4 u. a.).

3. Liebe, Freundschaft und Wein.

Wir gehen über zum Liebeslied, dieser Blume, deren es Tausende in der deutschen Lyrik schon giebt, deren Tausende und Abertausende noch spriessen werden, wenn uns auch wohl bange werden muß bei dem Gedanken, wie es möglich sein wird, daß diese Blumen noch eine andere, ungeahnte Schönheit zeigen oder einen Duft ausströmen könnten, den man an anderen noch nicht wahrgenommen habe. Doch wer weiß? Wie jetzt die Liebe in inniger Verbindung mit der Natur geschildert wird, wie jetzt ein Heinescher Geist fast alle unsere Liebeslieder durchzittert, so gelingt es gewiß einem anderen originellen Geist, eine andere Tonart zu finden, um das „Rätsel der Frauenseele“ auf andere Weise zu lösen und dieses niemals ausgesungene Lied aus dieser oft sinneinschläfernden Blumenduft-Atmosphäre in eine gesündere Luft zu versetzen. Auch bei den Alten giebt es Liebeslieder in Hülle und Fülle, — aber natürlich äußert sich die Liebe, dieses Produkt aus Natur, Bildung und Verhältnissen,

ganz anders bei ihnen als bei uns. Sie ist ihnen, den heißblütigen Südländern, in der heißen Sommerzeit des Lebens — teils ein gärendes, zehrendes Verlangen, ein dörrendes Fieber: Wie der Sturm sich im Gebirg auf Eichen stürzt, so durchschüttert Eros das Herz des äolischen Mädchens. Wie der Feuerbrand durch den Kienwald rast, so verzehrt den Jüngling die Glut der Liebe. — Oder sie ist auch ähnlich, wie die Künstlerseele sie in Marmor festhielt, gleich jenen Erosknaben der späteren Zeit, die uns nicht die Liebe mit ihrem Hangen und Bängen in schwebender Pein, sondern die heiteren Spiele verliebter Tändeleien darstellen. — Oder sie ist das Produkt eines reiflichen Nachdenkens und entsteht mit Bewußtsein aus der Betrachtung der Schönheit des zu liebenden Objekts, wie wir sie vielfach bei Homer geschildert finden. Das, was wir Liebe nennen, und was unsere Dichter unermüdet preisen, ist zwar in ihren Äußerungen und in der Art, wie sie empfunden und besungen wird, unter sich sehr verschieden: Man spricht von der „gefälligen und innigen Liebe Goethes“, von „der blonden, keuschen, ätherischen Minne Geibels“ (Gottschall) u. s. w., — aber sie ist doch ihrem Wesen nach dieselbe und von der antiken verschiedene; und sie mußte es sein. In der christlich-germanischen Weltanschauung erst lernte man des Weibes weltumfassende Würde und Wonne in ihrem madonnenhaften Mutterglück, in ihrer fleckenlosen, mimosenhaften Jungfräulichkeit kennen. Seitdem das Weib dem Manne ebenbürtig ward, nahm die Liebe zu an Innigkeit, Reinheit und Idealität; das Verhältnis der aufkeimenden Jungfrau zu dem aus Träumen erwachenden Jüngling, die Liebeswerbung selbst wurde von altersher von der poetischen Stimmung des Volkes mit einer Würde, einem Adel umgeben, von der die antike Welt wenig wußte. An dem Rätsel: „Woher kommt Liebe?“ haben sich alle Lyriker versucht. Bei den deutschen Dichtern war die Antwort: „Sie kommt, und sie ist da!“ oder:

„Ich liebe dich, weil ich dich lieben muß.
 Ich liebe dich, weil ich nicht anders kann.
 Ich liebe dich nach einem Himmelsschluß.
 Ich liebe dich durch einen Zauberbann.“

Rückert.

Das Rätsel ist also ungelöst. Wir stehen vor einem „Wunder“; und die Phantasie des Lyrikers hat um so mehr Grund und Raum, sich dieses Wunder zu erklären. Nur so viel wissen wir: es ist das Gefühl, als hätte man in der Geliebten das Rätsel des eigenen Lebens gefunden; es ist ein Bund zweier Seelen, entstanden ohne Bewußtsein und

Nachdenken; es ist ein geistiges Band zwischen „Ich“ und „Du“ ohne Gründe. Ein deutscher Gelehrter (L. Müller) hat gesagt: Die deutschen Liebeslieder sind das Vorspiel zur Hochzeit. Dagegen möchte ich meinen, daß dieselben nur an eine geistige Vereinigung, an ein ideales Zusammenwohnen denken, daß der Gedanke an „Hochzeit“ für diese Blüten zu prosaisch ist, daß meistens eine Liebe besungen wird, die nur selten zur Hochzeit führt. Auch viele Liebeslieder der Alten atmen naive Zartheit, sinnige Schalkheit, treuherzige Glut; eine Sappho würde Heines Glut, die hinreißende Gewalt seiner starken Leidenschaft, seine bald schrill auflachenden, bald wieder sanft dahinflutenden Accorde verstanden haben; — aber dieses Aussingen des inneren Menschen, dieses Raffinement, mit dem die Liebe zergliedert und die Gefühle durchwühlt werden, dieses Sich-selbst-quälen würde auch sie nicht begriffen haben. Unsere Liebeslieder gleichen Feldblumen, die in ihrer Einfachheit schön sind: als Ausdruck des Herzens sind sie ungesucht oder natürlich, oder wie Freiligrath sagt: „All' meine Lieder — blutrünstige Klänge, rauhe Melodien, die beim Verschnaufen meiner Brust entfliehen.“ Dagegen gleichen die Liebeslieder der Alten in ihrer Plastik und größeren Ruhe, in ihrer geringeren Unmittelbarkeit regelrecht gepflegten Gartenblumen — aber auch diesen nicht recht, denn es fehlt ihnen der zarte Duft. Massivität des Ausdrucks, unverblünte Derbheit, spröde Vergleichen, unnatürliche Empfindungen, rhetorisierendes Pathos hindern meistens bei den Alten, daß ihre Liebeslieder ein schwebender Tanz inniger Empfindungen, zarter Gedanken, ein unermüdliches, entzückendes Fandango werden.

Um nun zu Horaz selbst überzugehen, so scheint er schon durch das Geschick gehindert worden zu sein, ein Dichter der „Liebe“, ein Kenner und Lobredner des Weiblichen im Weibe zu werden. Wenn es wahr ist, was Uhland sagt:

„Die Mutter starb dir frühe:
Man sah an dem Verlust,
Daß dir kein Heil erblühe
Von einer ird'schen Brust“ —

und wer sich erinnert, welches Einflusses die Frau Rat auf Goethe sich zu erfreuen hatte, wie alle unsere Dichter mit mehr Recht Söhne ihrer Mutter genannt werden und von jenen die Kunst des Fabulierens ererbt haben, wie selbst ein Heine vor der *πότνια μήτηρ* seinen Hohn und Spott vergaß:

„Doch, liebe Mutter, offen will ich's sagen:
 Wie mächtig auch mein stolzer Mut sich blähe,
 In deiner selig süßen, trauten Nähe
 Ergreift mich oft ein demutsvolles Zagen“,

der wird es begreifen, wie viel dem Horaz fehlte, da er den Einfluß der Mutter entbehren mußte. Wir müssen nämlich annehmen, daß seine Mutter entweder, noch ehe er zum Bewußtsein gelangte, gestorben oder daß sie unwürdig war. Würde er sonst so pietätsvoll des Vaters und seiner großen Sorge um die Erziehung des Sohnes gedacht haben: von der Mutter aber gänzlich schweigen? (III, 4, 10.) Die liebevolle Sehnsucht einer Mutter kannte der Dichter und verwandte diese Kenntnis, um jenen schönen Vergleich IV, 5 zu schaffen — aber daß er sie an sich je erfahren, davon wissen wir nichts. So hielt ihn der Gedanke, daß auch seine Mutter ein Weib gewesen, nicht in der achtungsvollen Ferne von der Heiligkeit des Weiblichen, die wir von einem Dichter der „Liebe“ verlangen müssen.

Aber auch die ihn umgebenden Frauen konnten ihm keine Achtung vor der Würde des Weibes einflößen. Sein Umgang bestand aus Libertinen, bei denen echte „Sittlichkeit“ ein unbekannter Begriff war. Wie konnte er Wesen achten, von denen er wagen durfte zu sagen, daß sie dem Manne zu weit entgegenkämen (*petere aliquem*), daß sie Häuser der Jünglinge erstürmen (III, 15)! Wie berührt es uns, wenn es in dem sonst so schönen Schmollduett (III, 9) heißt: „*rejectaeque patet janua Lydiae!*“ Welchen modernen, die Frauen achtenden Kritiker möchte nicht die Lust ergreifen, „*rejectoque*“ zu schreiben und „*Lydiae*“ als Genetiv zu „*janua*“ zu ziehen, wenn er nicht daran denken müßte, in welcher Welt wir uns auch in jenem Liede befinden, in welcher wir nicht „vor dem teuren Mädchen wie vor einer Heil'gen stehen, die in ihrer Engelsreinheit, Wie unnahbar, wie gefeit ist!“ (Wolff: „Tannhäuser“.) Aber warum suchte der Dichter gerade diese Gesellschaft? Es war in den höheren Schichten nicht besser. Ich will nicht an jene Sittenbilder im sechsten Gedichte des dritten Buches erinnern, nicht daran, daß eine Geliebte des Dichters, Inachia, jener berühmten Sulpicia in Wesen und hoher Geburt glich, von welcher Sallust in der „*Conjuratio Catilinae*“ sagt: „*libido sic accensa, ut saepius peteret viros quam peteretur*“; es ist bezeichnend, daß Horaz im *Carm. saec.* von „*virgines lectas puerosque castos*“ spricht, wo wir so gerne die Epitheta vertauschen möchten, daß in allen den Liebesschilderungen auch nicht ein edles Frauenbild uns entgegentritt, daß nie etwas von

der Einwirkung eines weiblichen Wesens auf die Entschlüsse eines großen Mannes zu spüren ist. Allerdings leidet jede Schilderung römischer und italienischer Frauen für uns dadurch, daß wir bei ihnen überhaupt jene Zartheit vermissen, mit der wir über gewisse, wenn auch natürliche Dinge einen wohlthuenden Schleier decken. Selbst in der Zeit des Dante und Petrarca, in welcher das Verhältniß der Geschlechter noch jene Geistigkeit und Gefühlsinnigkeit besaß, die es schon bei Ariost eingebüßt hatte, selbst in der modernen Zeit sind gewisse „*naturalia*“ dort nicht „*turpia*“. So dürfen wir es dem Horaz nicht allzu sehr verargen, daß im *Carm. saec.* Jungfrauen Dinge singen, als ob sie kein Schamgefühl besäßen, und daß er auch Ode VI im dritten Buch für „*virgines*“ singt (vgl. III, 1, 1). Horaz war eben hier, wie überhaupt in sittlichen Anschauungen, ein Römer und erhob sich leider nur wenig über den Standpunkt seiner Zeitgenossen. Wo er aber reformierend wirken will, da ist es nur die Rücksicht auf das Wohl und den Nutzen des Staates, welcher die Beschneidung der rohesten Auswüchse verlangte. Daher werden wir auch, so schwer es uns ankommt, und so sehr wir es von unserem Standpunkte aus verurteilen müssen, anerkennen, nicht daß Horaz einst einen Ligurinus, einen Lyciscus geliebt habe — dazu sehen wir, wie ich später auseinandersetzen werde, keine Nötigung —, sondern, daß er an der Fiktion solcher Verhältnisse keinen Anstoß nahm, daß er in der Schilderung der Liebe zu jenen Wesen nach griechischer Weise Bilder gebrauchte, die wir für die Heiligkeit einer echten Liebe verwenden. So heißt es IV, 1, 1, 33: „Doch warum ach! mein Ligurinus, rinnt einsam die Zähre über meine Wangen? Warum ach stockt die geschwätzige Zunge mitten im Wortstrom in wenig ziemlichem Schweigen?“ Ist das nicht, als wenn wir Goethe hörten: „Mir will es finster bleiben im vollsten Mondenlicht, ich mag nicht singen, schreiben und trinken mag ich nicht. Wenn sie mich an sich lockte, war Rede nicht der Brauch, und wenn die Zunge stockte, stockt nun die Feder auch?“ Doch war Horaz anderseits viel zu klug, um wenigstens das Thörichte dieser Verhältnisse nicht zu durchschauen. Das hat er uns III, 20 verraten. Während die eifrigen Liebhaber um den schönen Nearch im heißen Kampfe sich mühen, bleibt diese Antinoosseele, oder besser, dieser schöne Körper ohne Seele, ganz kalt und nur besorgt, seine Schulter zu kühlen, seine Schönheit zu pflegen. Und so möchte ich glauben, daß Horaz nicht bloß jene Verhältnisse nicht liebte, sondern sie verabscheute, daß er aber den Ausdruck dafür, als einen herkömmlichen in der

Lyrik, als „supellex poetica“ nicht missen wollte (wie ja auch jene „Hafs“-Gedichte als formelhafte nicht so schlimm gemeint sind [vgl. I, 25]) und sich die Gelegenheit entgehen liefs, seiner inneren Stimme entsprechenden Ausdruck zu geben. Auch mögen wir uns immer erinnern, daß man nicht den Einzelnen verantwortlich machen darf für das, was einem Jahrhundert mit Recht zur Last gelegt wird. Man erinnere sich nur, daß Schiller vermöge der verschrobenen sittlichen Anschauung seiner Zeit an eine Heirat zu dreien, an ein gemeinschaftliches Leben mit den beiden Frauen dachte, welche seine Seele erfüllten! Endlich sei noch erwähnt, daß die Bilder und Ausdrücke für Liebe zum größten Teil der Terminologie der Alexandriner entnommen sind, also auch nur annähernde Schlüsse auf das Gefühl des Dichters gestatten.

Danach können wir beurteilen, was wir für Liebeslieder bei Horaz zu erwarten haben. Aber es kommt noch ein erschwerender Umstand hinzu, der es gehindert hat, daß er, wie Tibullus und Propertius, ein Dichter „der Liebe“, wenn auch nur einer römischen Liebe, wurde. Als Horaz seine Oden herausgab, waren schon 18 bis 19 Jahre seit den Jahren seiner hitzigen Erotik verpflogen. Einige der frühesten Erzeugnisse (z. B. IV, 11 mit „spargier“ und „fulges“ als Futurum) hat er zwar später noch, wenn auch umgestaltet, veröffentlicht, aber z. B. doch die Cinaralieder unterdrückt. Und war es nicht auch taktvoll von ihm, diejenigen Lieder, welche seinem innersten Gefühl entsprungen waren, der Öffentlichkeit vorzu-enthalten? So darf ich wohl sagen: das eigentliche „Liebeslied des Horaz“ liegt, wie seine wahrhafte Liebe, vor der Zeit der Oden und Epoden. Ein 23jähriger junger Mann mit kräftiger Brust, mit schwarzen Haaren, schmaler Stirn, mit der Gabe süß zu lächeln (wer diesen Accusativ des Inhalts „dulce ridens“ recht verstehen will, vergl. Wolffs „Ich hab’ einmal ein Mägdlein gekannt, die konnte gar ‚Rosen lachen‘“ [Tannhäuser]), reizend zu kosen, mit der feinen Toga und den gesalbten Locken, — ein Dichter, den nicht das „Schwert“, sondern die Leier, nicht „Geburtsadel“, sondern „Beliebtheit“ zu der hohen Würde eines Kriegstribuns befördert hatte, mußte ja auch „ohne Geschenke“ (!) gefallen, und es ist nicht wunderbar, daß heiße Frauenliebe ihm oft und gern die Stirne küßte. Denn daß er die Macht, die Qualen und die Seligkeit einer wahren Liebe wirklich einstens erfahren, nicht aus Büchern gelernt, wie die Alexandriner, oder sich in Gedanken konstruiert hat, wie Petrarca, — das scheinen mir Lieder wie I, 5, Epode XV, Ode III, 9 zu

beweisen, von denen I, 5 und Epode XV noch Reste jener Zeit scheinen, während III, 9 die Erinnerung an glückliche Stunden wieder auffrischt. I, 5 nämlich zeigt, daß der Dichter die Qualen der Eifersucht und verschmähten Liebe im eigenen Busen durchgekämpft hat. Und zwar schliesse ich dieses aus dem Fehlen der mythischen und gelehrten Zuthaten, aus der inneren Bewegung, welche die Strophen sprengt und verbindet, aus der lyrischen Glut, welche die Bilder vom Meere mit der „Meernixe“ und deren Schmeicheln und Toben so verschmilzt, daß sogar wir, die wir an den berausenden Einfluß des Wassers durch unsere Lyriker gewöhnt sind, bei der Übersetzung in Verlegenheit geraten um Ausdrücke, welche für die wechselnden Stimmungen und die „Seewinde“, für die schneidende Herzenskälte und das sturmgepeitschte Meer gleichmäfsig passen. Auch psychologisch ist das Gedichtchen merkwürdig und wahr. Denn jene „Loreley“ mit dem goldenen Haar liebt der Dichter dennoch, und der „Schiffbruch“ endet zwar nicht wie bei Heine:

„Hoffnung und Liebe! Ich liege am Boden,
Ein öder, schiffbrüchiger Mann!
Und drücke mein glühendes Antlitz
In den feuchten Sand!“

Aber „gerettet“ ist der Dichter doch nur halb. Denn noch hegt er Bewunderung für das schlichte, goldene Haar seiner Geliebten, noch ärgert er sich, daß es ein salbenduftendes Bürschchen wagen durfte, seiner einfachen Pyrrha zu nahen. In derselben Stimmung ist Epode XV geschrieben. Die dort berührten Verhältnisse sind den eben geschilderten ganz analog, nur daß in Epode XV die durch den Einfluß des Metrums bedingte gröfsere Fülle und Breite des Ausdrucks das Gefühl nur langsam austönen läßt und eine Fülle an Synonymen zeigt, welche zugleich mit dem Sprühregen lebhafter Bilder stets ein Zeichen der Jugendllichkeit des Dichters ist. Nun sagt uns ein alter Grammatiker, daß die alten Dichter taktvoll nie den Namen ihrer Dame der Öffentlichkeit preisgegeben, sondern einen, dem wirklichen in der Quantität entsprechenden, dafür eingesetzt hätten. Als bekannte Beispiele dafür werden Lesbia und Delia angeführt, welche bekannte hochadlige Gentilnamen maskieren. Ich bestreite die Richtigkeit der Anwendung dieser Regel auf Fälle, wie den hier vorliegenden. In Ode I, 5 redet der Dichter eine Pyrrha, in Epode XV eine Neära an. Ich halte diese Art von „nom de guerre“ für verschieden von jener Benamung mit Lesbia und Delia.

Diese sind keine eigentlichen Namen, sondern sie sind nach Eigenschaften frei gebildet: Pyrrha ist das „Goldchen“ (Goethe), Neära die „Junge“. In der Verschiedenheit der Namen würde ich also keinen Grund sehen, anzunehmen, daß beide Gedichte nicht an dieselbe Person gerichtet seien, um so mehr, als noch eine Neära, welche von jener verschieden ist, erwähnt wird. Ja, ich halte es für möglich, daß auch I, 13, welches möglicherweise ebenfalls aus dieser Zeit der wahren Liebe stammt und eine ganz ähnliche Situation unglücklicher Liebe wegen Untreue der Geliebten in wirklichen Herzens-tönen schildert, an dieselbe Person gerichtet ist, daß also Lydia der eigentliche „nom de guerre“ für die Geliebte des Dichters gewesen sei, Pyrrha und Neära dagegen nur für die Situation erfundene Beinamen, wie Goethe seine einstige Braut bald Lilli, bald Lina, bald Belinde nannte und die „Margarete“ der Frankfurter Zeit ihm in Weimar zum „Gretchen“ wurde. Wie weit diese „Trennung“ etwa auf den Entschluß des Dichters eingewirkt hat, unverheiratet zu bleiben — ein Geschick, das er mit allen großen Dichtern der Römer: Ennius, Lucrez, Vergil, Tibullus und Properz, teilt —, können wir natürlich nicht beurteilen. Sonderbar ist es allerdings, daß er, der zu dem Lobe der Ehe sich hergab, der von ihr die Besserung der sittlichen Zustände erhoffte, selbst — nicht heiratete. Vielleicht haben ihn auch Krankheit und Nervenschwäche daran gehindert. Was von Liebesgedichten außer diesen dreien bei Horaz gefunden wird, scheinen mir Liebeständeleien, in denen die Phraseologie der Liebe, nicht diese selbst, zu finden ist. Das empfinde ich z. B. bei jenem „Ständchen“, wo Horaz „starrend vor Frost“ bleich wie Veigelein vor einem Fenster steht (III, 10); dasselbe bei I, 16, dessen Ton zu leicht und fröhlich ist, als daß es dem Dichter mit der Bitte: „Werde Freundin mir wieder und schenke dein Herz mir zurück“, ernst sein könnte. Auch von der Wahrheit der neuen Liebe (I, 19), „die mit des Mundes Purpurrose, mit des Nackens Marmorpracht, mit dem launigen Gekose, mit dem Aug, das schelmisch lacht, Glycera ihm angefacht“, halte ich nicht viel. Horaz war am allerwenigsten der Mann, zu glauben, daß Venus ihm milder nahen würde, wenn das Opfer vollbracht wäre. In diesem Genre der lyrischen Tändelei ist Horaz groß, wie überhaupt in dem kleinen schalkhaften Lied. Man merkt ihnen allen, auch dem „Billet doux“ (I, 30) an, daß der Dichter die Liebe kennt, daß er diesen Stoff beherrscht wie kein anderer, ohne selbst von ihm beherrscht zu werden. Er gefällt sich in der Rolle, Trost und Ratschläge in Liebes-

angelegenheiten zu geben, nie aber, ohne den Schalk zu verleugnen. Hierhin gehört jenes liebele Gedicht III, 12:

„Elend ist es für ein Mädchen,
Nicht der Liebe Glück zu fühlen,
Und die Sorgen nicht mit süßem
Traubensaft wegzuspülen;
Oder wenn der Oheim poltert,
Gleich zu zittern und zu stocken:
Dir, das hoff' ich, Neobule,
Raubet Amor bald den Rocken“ —

Minzloff

hierhin jenes humoristische Gedicht an den Freund (II, 4), welcher ein Mädchen aus niederer Abkunft liebt, und an jenen, den die noch jugendspröde Lalage abweist (II, 5); hierher auch III, 27: „Glückliche Reise! Denn du verdienst das Glück und wirst die Gefahren, wie Europa, zu deinem großen Ruhme überstehen, in welcher die Liebesklagen der Galathea mit denen der Ariadne bei Catullus sehr große Ähnlichkeit haben. In dieser Rolle des gutmütigen Vertrauten gefällt er sich außerordentlich. Den Bruder der Megilla tröstet er, ihn bemitleidend, mit den Worten: „Wehe, du armer Schelm, wie fielst du nur in die Charybdis, du, dessen Herz einer Göttin wert ist?“ (I, 27), und den Tibullus, als ihm ein junger Fant vorgezogen ward: „Wer glaubt denn an Mädchenschwüre? Venus gebietet ohne Wahl und Grund als Tyrannin.“ (Vgl. I, 33; III, 7; II, 8.)

„Aber Horaz spricht so oft von Verliebtsein, er nennt so zahlreiche Namen seiner Freundinnen. Wäre es nicht möglich, eine Geschichte seiner Liebe zu schreiben? Wäre diese Geschichte nicht nützlich, ebenso nützlich, wie die Geschichte der Liebschaften Goethes?“ So könnte man fragen. Ich aber möchte antworten: es wäre weder möglich noch nützlich. Ist es doch nicht einmal bei Tibullus möglich, aus seinen Delialiedern heraus eine Geschichte des Liebesverhältnisses zu entwickeln. Und diese Delia war nachweislich eine historisch bekannte Persönlichkeit, und es war doch nur eine Geliebte, die er besang! Auch über Catulls Verhältnis zur Lesbia giebt es viel Kontroversen. Es scheinen eben die Dichter der Alten, wie die der neuen Zeit, Dichtung und Wahrheit gemischt zu haben und durch den freien Lauf der Phantasie ein zu indiskretes Hineingucken in ihre Privatverhältnisse unmöglich gemacht zu haben. Und wie steht es nun erst bei Horaz! Versuchen wir, so gut es geht, ihm zu folgen! Es prävaliert unter den Geliebten entschieden Cinara. An sie ist kein Gedicht gerichtet; aber wir erfahren, daß er glücklich mit ihr gewesen

sei, daß sie ihn ohne materielle Nebengedanken geliebt habe in der Zeit seiner Jugend und Vollkraft. Noch nach ihrem Tode hat der Dichter ihr ein gutes Andenken bewahrt (IV, 1); aber sie war wohl nicht viel besser wie die anderen; sie war keck und nahm an Weingelagen teil. Seine erste Liebe war sie nicht gewesen. Das Stadtgespräch hatte sich schon vorher mit seinem Verhältnis zur lasterhaften, vornehmen Inachia befaßt. Dann kamen, wenn wir alles für volle Wahrheit nehmen: Lyce, Pyrrha, Neära, Lydia, Phryne, Glycera und Lalage, Chloe und Lyde, die spröden, und, als letzte Liebe, Phyllis. Ja, selbst dieses Verzeichnis ist noch lückenhaft, denn nicht bloß den Lyciscus und den Ligurinus müßten wir hinzufügen, sondern manche von den Damen auch zweimal zählen, wenn wir nicht annehmen wollen, daß sie im Laufe weniger Jahre ihre Natur ganz geändert haben. Auch kommen noch ein Paar Freundinnen hinzu: jene ungenannte Tochter einer schöneren Mutter und die Tyndaris, für welche Horaz doch auch gefühlt haben muß (vgl. I, 17). Es werden wenige geneigt sein, anzunehmen, daß alle diese aufgezählten Namen verschiedenen Damen zukommen; dann hätte er allerdings „mille puellarum furores“ gefühlt, die Liebe als Handwerk getrieben und mehr als wetterwendisch geliebt, „wie man vom Strauche sich die Rosen pflückt, die einem frisch und voll entgegenduften“. Aber schon ein Blick auf die Namen zeigt das Willkürliche und Falsche jener Annahme, wie es teilweise schon auseinandergesetzt ist. Viele derselben sind Nomina appellativa, teils vom Dichter selbst gebildet, teils dem Zeitgeschmacke nachgebildet (wie Glycera). Wir bemerken dabei die Vorliebe des Dichters für den weichen Anlaut *L* (Lyciscus, Lydia, Lyde, Lyce, Lalage). Die Namengebung selbst geht von uns bekannten Prinzipien aus. Wie wir in früheren Zeiten einen Pfarrer Redlich, eine Jungfer Lustig, einen Kandidaten Demut hatten, so heißen jene Libertinen hier passend: die Süße, Junge, Schwätzerin, Blättermaid, Blonde, die Grünende, die Wölfin u. s. w., — Namen, deren Verständnis sich ungesucht ergab und keinen Kommentar nötig machte, wie etwa jene monströsen Namen in der neuesten Schrift Scherrs. Man hat dennoch den Versuch gemacht, in diesen Wirrwarr Ordnung zu bringen. So glaubte man Glycera, Lalage, Cinara schon der Quantität wegen leicht identifizieren und drei wahre Verhältnisse erkennen zu können, nämlich mit der Cinara, Lydia, Phyllis. Aber was fangen wir dann mit der Pyrrha, was mit der Neära, was mit der Lyce und Phryne an? Auch wird weder für die Charak-

teristik des Dichters noch für die jener Frauengestalten daraus viel gewonnen, weil alle jene Frauengestalten sich wenig unterscheiden. Bei dem Mangel an äusseren Nachrichten ist es unmöglich, darüber etwas wissen zu wollen, oder wir würden uns einer Täuschung hingeben, wie ein Leser Heines, welcher an die bleiche Freundin Heines im Nebel Schottlands (Marie), an sein Verhältnis zur Maurin Zuleima, an die historische Existenz einer Donna Clara, einer Eweline, einer Ottilie, einer Agnes glauben wollte. Wohl versichert Heine mit den ernstesten Worten, ja er schreibt es „mit feuergetränkter Riesenfeder an die dunkle Himmelsdecke“, daß er sie liebe, — aber wir wissen, daß alle jene Verhältnisse nur Ausgeburten seiner Phantasie waren, daß eine Liebe ihm die Welt vergällte und die traurigen Geheimnisse seines Herzens enthüllte. Schlimm genug, daß Uhland sich noch bewogen finden muß, sich wegen solcher dichterischer Spielereien zu entschuldigen, und doch kann es jenen, die realistische Wahrheit auch in dem kleinsten Detail jener Liebeleien wittern, nicht genug entgegengehalten werden:

„Was ich in Liedern manches Mal berichte
 Von Küssen in vertrauter Abendstunde,
 Von der Umarmung wonnevollem Bunde,
 Ach, Traum ist leider alles und Gedicht.
 Der Sänger ruhet schlummernd oft im Kühlen,
 Indes die Harfe hängt unter Bäumen
 Und in den Saiten Lüfte säuselnd wühlen.“

Auch der größte Realist unter den Dichtern hat nicht bloß dann immer ein Liebeslied gemacht, wenn die Liebe ihn ergriff, nicht dann immer getändelt und gescherzt, wenn ein wirkliches Abenteuer ihm begegnet war: — darin zeigt er seinen Realismus, daß er nur Dinge singt, welche möglich sind, welche hätten passieren können. Von dem Liebesdichter verlange ich einen Nachweis, daß er geliebt hat, daß er die Liebe nicht aus Büchern gelernt, nicht in einsamer Verlassenheit sich ergrübelt hat, sondern daß ihre Macht einmal an ihn herangetreten ist und sein Herz sanfteren Regungen eröffnet hat. Es hat für mich keinen Reiz, in die persönlichen Verhältnisse des Autors weiter einzudringen, ob und wie oft noch ein stürmisches Lieben ihn ergriffen hat. Jene eine Liebe ist der Dichter stets imstande sich in Erinnerung wieder zu erneuen, und wenn die Schleusen des Herzens einmal geöffnet sind, wird es nicht müde, aus seinem reichen Strome zu geben. Ich stimme daher nicht so ganz mit Bodmer überein, wenn er sagt: „Welcher Gedanke, daß der Mensch mit dem Autor etwas zu thun habe, daß der Mensch es sei, der schreibe!“ Denn der Autor und der

Mensch lassen sich nicht scheiden, ohne daß beide Schaden nehmen. Es gab auch eine Zeit in Alexandria und bei uns, wo man Gefühle schilderte, die man nie gekannt und gefühlt hatte; aber Fragen wie z. B., ob in III, 9 Horaz selbst mit der Lydia spricht oder ob er einen anderen sprechen läßt, oder wie oft Horaz geliebt habe — halte ich für völlig müßige. Horaz war gewiß nicht das Gegenteil einer verliebten Natur — dazu beweist er zu viel Kenntnisse auf diesem Gebiete, dazu bewegt er sich zu oft in diesen Gedanken —; aber es nötigen uns die vielen Namen auch nicht, in ihm einen Don Juan zu sehen. Wir haben vorher zu erweisen versucht, daß besonders drei Gedichte auf ein wahres, unglücklich endendes Verhältniß sich beziehen. Und es ist an und für sich glaublich, daß sich Reste und Erinnerungen an jenes in jenen anderen auf freier Phantasie beruhenden Gedichten erhalten haben. Wir wenden uns also zu der Frage, wie Horaz die Liebe schilderte und welche Eigenschaften bei seinen Geliebten er besonders geschätzt hat oder zu lieben vorgiebt.

Wenn auch die Liebe nie aufhören wird, eine mächtige Triebfeder in dem Gewese der Menschen zu bilden, so veraltet doch nichts so sehr, wie ihre Sprache. Jedes Jahrhundert, jedes Volk drückt seine innersten Gefühle anders aus. Zwei Bilder sind es besonders, welche unserm Dichter und seiner Zeit vor allen geeignet und reizvoll erschienen, das innerliche Gefühl der Liebe auch äußerlich zu symbolisieren. Einmal ist ihm das Lieben ein Kriegsdienst und wie jeder Kriegsdienst ein schwerer, der jugendliche Kräfte zum Schwingen der Fahne, des Paniers der Venus, zum Abfangen der Pfeile, nötig hat. Ein ganzes Gedicht erschöpft sich in diesem Bilde und seiner Ausführung, nämlich III, 26. Da giebt es „Verwundete“; und manche Wunde ist so tief, daß der Getroffene dahinsiecht („perire“, vgl. besonders I, 27). Da giebt es ferner „Unterworfene“. Die Liebe ist ihre Tyrannin, ihre Königin geworden, und die Unglücklichen müssen ein Joch tragen, welches, wenn es nicht gar von Erz ist, immer nur schwer abgeschüttelt werden kann (vgl. III, 9), oder sie sind von Fesseln umstrickt (vgl. I, 33). Nicht minder beliebt wie dieses Bild vom Kriege ist das vom Feuer. Die jungen Mädchen „tepent“, die Jünglinge „calent“, oder sie werden bei dem „Heißerwerden“ der Liebe „uruntur“ und „ardent“ oder „flagrant“. Das Bild ist so wenig gemildert, daß der Gegenstand, „für den wir ,Feuer gefaßt haben“ und „für den wir ,erglühen“, geradezu als Instrument angesehen wird, „durch“ welches man in dieses schwere Leid

gerät. Für diese Fortführung und Ausbreitung des Bildes, welche denjenigen, der eine unglückliche Liebe hegt, ohne sich von ihr trennen zu können, geradezu „torrere“ (dörren) läßt, fehlt es uns nicht an Verständnis, wohl aber an Wohlgefallen. Dagegen haben wir jenen Übergang der Bedeutung, der „ignis“, die Liebesflamme, zum Gegenstande der Liebe selbst macht, noch in unserem vulgären „Flamme“ (vgl. bes. Ep. XIV am Ende). Zuweilen ist die elementare Macht der Liebe allgemein ausgedrückt: sie „durchschüttet“ das Herz des Dichters, sie reibt ihn körperlich und geistig auf, sie macht ihn, auch dann, wenn er Gegenliebe findet, zu einem Unglücklichen („miser“), ja sie läßt ihn die Besinnung verlieren („furere“). Nach diesem allgemeinen Überblick werden wir unser Urteil in jenem schönen Verse ausgedrückt finden, welchen Wolff über eine der Liebschaften „Tannhäusers“ gebraucht:

„Leidenschaft war's, heifse, wilde,
Nicht die königliche Liebe,
Nebensonne, Strahlenabglanz,
Nicht sie selbst, die eine, hohe,
Die in reiner Urkraft leuchtet.“

Nach diesen uns fremden, überschwenglichen Schilderungen des Aktes des Liebens erfreut es ordentlich, einmal von „pec-care ingenuo amore“ (schwach sein in edler Liebe) (I, 27) zu lesen, ist es aber nicht mehr unverständlich, wenn (Ep. XI) der Dichter versichert, er könne keine Verse schreiben, weil er liebe. Etwas Sonderbares wird diese Begründung immer für uns haben, da wir gerade diese Zeit der Gefühlsaufregung für die fruchtbarste zum Dichten zu halten gewohnt sind; aber wir werden es begreifen können, wenn der Liebesgott ihm auch nur annähernd mit solcher Heftigkeit nahte, wie er diesen Vorgang schilderte; denn die Hand, welche von Leidenschaft zittert, kann bekanntlich den Pinsel nicht künstlerisch führen.

Und was waren es nun für Eigenschaften, die ein solches Stürmen der Liebe hervorbrachten? Natürlich vor allen äußere Schönheit: blendende Zähne, marmorglänzende Schultern, funkelnde Augen oder solche mit jenem feuchten, verführerischen Glanze, von deren aphrodisischem Schimmer auch unsere Lyriker schwärmen, volle Wangen, duftende Locken in spartanischer Anordnung, überhaupt Frauen mit jener „diligens neglegentia“ in der Kleidung, die Cicero Orator § 78 beschreibt. Aber es sind nicht äußere Eigenschaften allein, welche unseren Dichter fesseln können. Er wünscht, daß sie „aufgeräumt“ („protervus“, emanzipiert?) und gewandt sei, süß lächle („ridere“ ist fast nie unser „lachen“, son-

dern „lächeln“, zuweilen „grinsen“ [vgl. III, 11, 22]; am meisten entspricht es wohl unserem „kosen“) und schwatze; sie muß feurig und „stürmisch“ in ihrer Leidenschaft sein (vgl. I, 33 am Schluß); sie sei „devia“, d. h. anders wie die gewöhnlichen Menschenkinder (etwa „bizarr“ oder „interessant“ [Plüß]); endlich aber spiele sie die Leier! Mit anderen Worten heißt das: Horaz liebt Frauen, welche die römischen Matronen an Bildung überstrahlen — denn das Leierspielen ist gewiß auch hier in jenem höheren Sinne von dichterischer Anlage zu verstehen —, welche eine künstlerische Auffassung des Lebens kennen, das abergläubische Wesen mit dem damals so modernen Zauberspuk (Ep. V u. XVII) verachten, also jene Aspasia, welche wir bei Perikles kennen gelernt haben. Wenn z. B. I, 30 auch Mercurius in das Haus der Glycera gerufen wird, so kann er nur als Gott der Leier, wie III, 11, gerufen werden, nicht als Gott des gemeinen Handels. Nur haben diese Frauen nicht diese Bedeutung für das Staatsleben gehabt, wie denn überhaupt das erotische Element in der römischen Geschichte bis zur Kaiserzeit keine Rolle gespielt hat; leider sind sie auch in der Auswahl ihres Geliebten mehr geneigt gewesen, der körperlichen Schönheit Rechnung zu tragen, als auf seinen Geist zu sehen. Denn wir erfahren, daß sie gute Schwimmer, gute Reiter, tüchtige Jäger (III, 12), aber auch den Rosennacken und die wachsweißen Arme eines Weichlings (I, 13) übertrieben lobten. Daß solchen Wesen gegenüber die Liebe und somit auch das Liebeslied ein anderes werden mußte, als bei uns, war wohl natürlich. Galt nicht von den deutschen Mädchen zu allen Zeiten, was ich im „Rattenfänger“ las:

„Um das ganze Wesen Gertruds
Schwebte Duft und Glanz der Jugend;
Unbewußt der stillen Anmut
Ihrer Haltung und Erscheinung,
Hatte die bescheidene Knospe
In Natürlichkeit und Freiheit
Wunderlieblich sich erschlossen“?

Bei solchen Adressatinnen hätte auch Horaz gewiß viele seiner Derbheiten und Massivitäten, viele von seinen Überschwenglichkeiten (vgl. I, 13, 9—12; III, 10, 20) unterlassen.

Die Freundschaftslieder des Horaz bilden gewissermaßen eine Ergänzung der Liebeslieder. Weil Horaz unverheiratet blieb und ihm während des letzten Teils seines Lebens eine wahre, vertraute Freundin fehlte, mußten Freunde die Stelle vertreten und seines Herzens Wünschen und Hoffen erfahren. Wenn wir von Freunden des Horaz

sprechen, verstehen wir für gewöhnlich alle jene darunter, an die er ein Gedicht richtete. Entspräche dieser Sprachgebrauch der Wahrheit, dann hätte er auch in der Freundschaft ein zu weites Herz gehabt, wie man ihm diesen Vorwurf inbezug auf Liebe machte. Aber es war eine bloße Form, ein Höflichkeitsakt, bedeutende oder sonst bekannte Männer durch Übersendung oder, moderner gesagt, durch Widmung einzelner Lieder auszuzeichnen. Die der poetischen Wirkung ihres Schaffens sich bewußten Dichter machten jene dadurch unsterblich, und in der That wüßten wir von manchem nichts, wenn sein Name nicht aus irgendeinem Winkel eines Horaz-Gedichtes hervorleuchtete (vgl. IV, 7. 8 u. s. w.). Aber auch durch dieses Gedicht erfahren wir oft wenig mehr als den Namen. Denn wenn es auch wahrscheinlich ist, daß ein innerer Bezug zwischen der angeredeten Person und dem Stoffe des Gedichtes bestand, daß der Dichter antworten, raten, trösten wollte, so sind wir doch über die zugrunde liegenden Thatsachen, über Charaktere und Lebensschicksale jener Personen nicht genug unterrichtet, um darüber stets etwas Gewisses behaupten zu wollen. Warum richtet er die Phantasie über die Notwendigkeit des Todes gerade an Postumus (II, 14), warum das schwermütige Frühlingslied (IV, 7) an Torquatus, und das von der Macht des Gesanges an Censorinus? Mutmaßungen giebt es viele, — aber sie sind meist subjektiver Natur. Und wenn man z. B. I, 1 betrachtet, so wird man zugeben müssen, daß es da, wo der Dichter sich nicht selbst über den Adressaten und den Grund seines dichterischen Briefes ausspricht, nicht rätlich ist, sich in zu viel Konjekturen zu ergehen. In I, 1 nämlich wird Mäcenas im Anfange und am Schlusse angeredet; das Gedicht selbst aber könnte ohne jene vier Verse ganz gut existieren und in ihm wird nicht die geringste Rücksicht auf den Adressaten genommen, ja, er wird sogar rücksichtslos behandelt, da seine Thätigkeit entweder gar nicht geschildert scheint, oder wenigstens ungünstig. Wirkliche Freunde finden wir wenig; nach meinem Gefühl werden herzlich begrüßt nur Mäcenas, Vergilius, Pompejus Varus (II, 7), vielleicht noch Alius Lamia und Septimius (II, 6). So gleichmäfsig treue Freundschaft hätte Horaz mit Mäcenas, so aufmerksam zarte nicht mit Vergil, so stürmische, leidenschaftliche nicht mit dem „prime sodalium Pompeius“ halten können, wenn die „sodalicia“ nicht einen gewissen Ersatz für die Ehe geboten hätten. Wirkliche Freundschaftslieder sind besonders: I, 3. 24; II, 6. 17 (?); Ep. I; Od. II, 7 und auch jenes an den kaiserlichen Freund August (IV, 5). In

den Liedern an Vergil tönt das Gefühl der Freundschaft mehr durch das ganze Gedicht hindurch, in den andern hat es sich mehr in kräftigen, prägnanten Ausdrücken konsolidiert, wie: „o et praesidium et dulce decus meum“ — „meorum grande decus columenque rerum“ — „animae dimidium meae“ — „prime sodalium“ etc. Eigentümlich berührt uns das Förmliche der Anrede. Die Freundschaft — so meinen wir — und das Vorrecht der Poesie, das uns das vertrauliche „Du“ dem Höchsten gegenüber gestattet, hätten ein „atavis edite regibus“, ein „Tyrrhena regum progenies“, ein „equitum decus — vetusto nobilis ab Lamo“ verhindern sollen, um von „Xanthia Phoeu“ (II, 4) und „frater Megillae“ (I, 27) als deutlichen Nachahmungen Homers zu schweigen. Ich erblicke in diesen Titulaturen wiederum den Einfluß der Homerischen Poesie, in welcher bekanntlich dieselben auch unter den besten Freunden breiten Raum in den Reden einnehmen. So läßt Horaz (Ep. XIII) den Centauren zu seinem Pflegling in Homerischer Weise sagen: „Invicte, mortalis dea nate puer Thetide.“ Es ist aber auch möglich, daß er mit jenen oben genannten Epithetis jene lächerliche Sitte der Republikaner seiner Zeit, den Stammbaum auf Könige zurückzuführen, ironisch beleuchten wollte³⁶.

Nach ihrem Inhalt müssen auch die Wein- und Trinklieder unter die Liebeslieder rubriziert werden; gegen eine Verbindung mit den Freundschaftsliedern würden wir nach modernem Fühlen schon weniger einzuwenden haben. Zum Trinken wollen zahlreiche Lieder ermuntern, so I, 7. 9. 18. 20. 27. 36. 37; II, 7. 11. 14; III, 8. 14. 19. 21. 28; IV, 11. 12. Doch ist ihm das Trinken, das Gelage meistens nicht Zweck, wie bei seinem Vorbild Alkäus, wie in unseren Studentenliedern; es ist ihm mehr Mittel zum Zweck. Es gilt die nagenden Sorgen zu betäuben, die politische Verstimmung zu ertränken. Es ist kein ruhiger Genuß, der dauernd befriedigen könnte, zu dem er auffordert — allerdings auch nicht zum Übermaß —, aber eine gewisse fieberhafte Hast im Genusse des Weins macht sich unvorteilhaft geltend. An unseren Studentenkommersien möchte er wenig Gefallen gefunden haben: „clamor et ira“, auch die „acinaces“ waren ihm zuwider. Die Gelage französischer Studenten würden denen des Horaz mehr gleichen; denn das erotische Element tritt zu häufig hervor: die „cratera“ ist „sodalis Veneris“ (III, 18. 28 u. I, 36). Auch das künstlerische Moment mit seinen Blumen und Kränzen, mit dem naturschönen Schauplatz der Gelage (I, 38) kommt bei den deutschen Gesellschaften weniger zur Geltung. Immer-

hin zeigt I, 7 in seinem zweiten Teil fröhliche Zecherstimmung, — gab I, 9 den Anlaß zu jenem unsterblichen Liede: „Weg mit den Grillen und Sorgen, Brüder! Noch lacht uns der Morgen!“ — ist I, 27 unserem schönen Rundgesang mit seiner Herzensfrage ähnlich und seiner würdig, — ist II, 7 ein „Jauchzen“ mit tiefem Gefühl und III, 21 ein echtes Weinlied geworden!

Man hat unseren Dichter oft einen Nachahmer genannt. Ich komme auf diesen Vorwurf — denn ein solcher soll es sein — jetzt am Schlusse dieses Abschnittes von dem Inhalt der Horaz-Poesie zurück. Wer die Resultate aus unserem Dichter mit denen, welche eine Durchsicht der übrigen Schriftsteller jener Zeit und auch einer vergangenen — ich hebe Sallust und Catullus hervor — vergleicht, findet eine solche überraschende Ähnlichkeit, sieht, daß Horaz sich und seine Zeit so treu wiedergegeben hat und mit solchen damals modernen Farben, daß die ganze Nachahmung eine sich auf höchst äußerliche Dinge und auf Kleinigkeiten beziehende genannt werden muß, wie wenn er z. B. „laevus“ nach griechischer Vorstellung als „glückverkündend“ (III, 27) auffaßt. Eine kleine Einzelheit möge als Beweis dienen. Wie deutet der Schluß von I, 17: „Nec metues protervum Suspecta Cyrum, ne male dispari Incontinentis iniciat manus Et scindat haerentem coronam Crinibus immeritamque vestem“, auf griechischen Ursprung! Nun aber heißt es auch bei Tibullus (I, 1): „Sed Veneris tum bella calent, scissosque capillos femina perfractas conqueriturque fores.“ Horaz schildert also etwas, was damals wirklich vorkam, oder er spielt auf eine allen bekannte, damals also gewissermaßen lebende Dichterstelle an. Auch von den sprachlichen Abweichungen, die bei Horaz mit Recht auf griechischen Einfluß zurückgeführt werden, läßt sich nachweisen, daß er meistens³⁷ nur solche herübernahm, von denen er wußte, daß sie der Denkweise seiner Sprache nicht fremd waren und daß sie auch in der Natur dieser ihre Berechtigung und ihre Begründung finden würden.

c. Über den Einfluß der Form auf die Beurteilung lyrischer Gedichte.

Wenn es uns nun selbst gelänge, uns so in den Geist und die Denkart des plastischen, phantasie-gebundenen Altertums hineinzusetzen — was uns nur mit demselben Er-

folge gelingen würde, als wollten wir wieder auf den Kinderstandpunkt zurückkehren —, daß wir nichts je überflüssig fänden, nichts je vermißten und durch nichts in unserer reinen Empfindung gestört würden: so würden wir selbst dann noch nicht ganz gerechte Beurteiler und Richter dieser fremden Lyrik sein. Es ist eine fremde Sprache mit ihren eigenen Laut- und Modulationsgesetzen, es ist eine fremde metrische und rhythmische Form, in welcher diese Erzeugnisse uns geboten werden. Auf welchem Gebiete aber ist die gesangliche Form, ist die Musik der Sprache von solcher fundamentalen Wichtigkeit, wie auf dem der Lyrik, die ja oft nur der innerlichen Melodie Worte verleihen will? Im Gedicht bringen die Laute und ihr Zusammentönen, ihre Assonanz oder ihre Konsonanz ihren Rhythmus hervor. Das fühlt nur der, der jene Sprache von der Mutter gelernt hat; er fühlt es wie den Farbenton des Gedichtes. Den Zauber der Heimatsprache erreicht keine andere je. Man kann es weit bringen in der Kunst, Lateinisch zu denken, wenn es auch unmöglich ist, dies ganz zu erreichen — es bleibt immer nur ein rasches Umsetzen des Deutsch-Gedachten in die Gesetze des lateinischen Idioms —, man bringt es jedenfalls weniger weit in dem Nachfühlen des Zaubers einer fremden Sprache. Ist es schon für einen Norddeutschen schwer, die düstere Poesie des Hebbelschen Liedes: „Der Heideknabe“, in dem fast jeder Vers wesentlich durch seinen Tonfall die gewaltigste Wirkung hervorbringt, zu begreifen: wie viel schwerer, wie geradezu unmöglich muß dies für einen Nichtgermanen sein? Wir berufen uns auf das Zeugnis des Königs der Übersetzer, Geibels, welcher so wahr sagt:

„Unübersetzbar dünkt mich das Lyrische. Ist doch der Ausdruck
Hier von des Dichters Geblüt bis in das Kleinste getränkt.
Auch in verwandelter Form noch wirken Bericht und Gedanke,
Doch die Empfindung schwebt einzig im eigensten Wort.“

Wie Schiller in seinen Jugendgedichten der innerlichen Musik seiner Seele Ausdruck lieh, ist bekannt. Heine schuf der schöne Tonfall Gedanken. Seine Verse, wie z. B. jene mit der musikalischen Anaphora:

„Wohl durch den Wald, wohl durch den Fluß —
Sie schreitet unaufhaltsam“

klingen einem deutschen Ohr trotz ihrer Einfachheit golden. Wer erkennt, wenn er von Taillandier liest: „Si tu aperçois une rose, dis-lui, que je lui envoie mes plus empressés compliments“, jenes weltbekannte Heinesche Lied wieder, oder wel-

cher Franzose möchte Heine nach solchen Proben richtig würdigen? Auch Flügel hat der deutsche Dichter, die ihn leiten und tragen, den Reim, dessen Horaz bis auf wenige und noch dazu wirkungslose Ausnahmen entbehrt. Er ist nicht bloß ein Schmuck, ein holder geflügelter Knabe, welcher mit der leichten Grazie eines gaukelnden Schmetterlings die Blumen des Liedes umflattert, er ist ein gottverliehener Gehilfe, denn er erschließt ihm neue Bilder und Verknüpfungen. Der „Tannhäuser“ von Wolff wäre weder so schön noch an Umfang so stark, wenn der Reim nicht die Gedanken hätte strömen lassen. Horaz aber hat nicht bloß nicht den Reim: seine Gedichte sind nicht einmal in der Musik geschrieben und empfunden, in der er selbst als Kind gesungen, in der sein Volk sang: seine Metra sind nur schöne Gewandungen, ohne welche der Körper, die Gedanken seiner Gedichte, bestehen könnte, sie sind nicht selbst ein Teil dieses Körpers, welcher nicht von dem Ganzen getrennt werden könnte, ohne daß die Gesundheit desselben litte. Darum kann er auch dasselbe Thema bald in diesem bald in jenem Metrum besingen; die musikalische Form war eine Sache der Erwägung, sie wurde nicht mit dem dichterischen Gedanken zugleich geboren: ein Rückert, ein Platen der Römer — kühlte er seine Empfindungen ab durch ein fremdes Element, welches sie umspannte. Was muß Horaz dann für eine gewaltige Dichterkraft besessen haben, wenn er diese fremdartigen Formen seinem Genius dienstbar machte, seine Nation mit einigen neuen Schöpfungen für immer bereicherte, wenn seine Formen eine solche Bewunderung erregten, daß Herder in Verzückung über sie sagt: „Er wägte die Silben im Fluge des Wohllauts. Statt des schmalen Brettes von vier eintönigen Saiten geben Horazens Oden ein reiches Psalterion, Apollos Köcher voll musikalischer Pfeile.“ Ja, es war nahe daran, daß Horaz auch mit seiner metrischen Form bei uns Deutschen eine neue Zeit inaugurirt hätte, was nur zum Schaden derselben hätte geschehen können. Klopstock nämlich und seine Freunde wollten den Reim ganz beseitigen und nannten ihn einen bösen Geist, der mit plumpem Wortgepolter in die Sprache gefahren sei. Man sah nicht, daß er um den Leib des Gedankens sich legt, wie die Schiene des Panzers, den Gedanken selbst bildend und zierend, daß er einem tiefen schönen Gefühl für Ebenmaß und Klang seinen Ursprung verdankt. Dort, wo ein ähnlicher Gedanke in derselben musikalischen Form folgt oder wo ein Gegengedanke sich scharf gegenüberstellt, dort soll der ähnliche Ausgang in der Form entweder die

Gleichheit des Gedankens noch mehr hervorheben oder die Ungleichheit des Sinnes noch schärfer hervortreten lassen. So hat der Endreim, wie einstens der Stabreim, jene die Überzeugungskraft der Sprache vermehrende, allmächtige und sinnbetäubende Kraft erlangt, unter deren Gewalt wir das Mäkeln und Grübeln ob der Reime süßer Tönung vergessen, wann die herrlichsten Bilder durch den Reim auch äußerlich mit dem Inhalt verschmelzen. Goethes:

„Reicher Blumen goldne Ranken
Sind des Liedes goldne Schranken.
Goldneres hab' ich genossen,
Als ich euch ins Herz geschlossen.
Goldner glänzten stille Fluten
Von der Abendsonne Gluten.
Goldner blinkte Wein zum Schalle
Glockenähnlicher Krystalle“

mag nicht frei von Katechresen und Anstößen sein, — aber der Rhythmus hat alles vergoldet, und das taube Gestein bleibt unentdeckt. Eine solche souveräne Herrschaft über die musikalische Wirkung der Sprache würde Goethe nie erreicht haben, wenn er, wie Horaz, in der fremden Form eines fremden Volkes gedichtet hätte; und anderseits würden wir, wenn wir nicht Deutsche wären, niemals von der Musik so berauscht worden sein, daß wir an Fehlern unbeleidigt vorüberreiten. Bei den Goetheschen Versen aber könnte vielleicht die Bilderfülle zu der großen Wirkung mit verholfen haben. Daß es aber deren gar nicht bedarf, daß die schmucklosesten Worte ohne künstliche Ordnung von einem Meister der vaterländischen Sprache gehandhabt und gesprochen eine große Wirkung hervorbringen können, welche eben in jenem Unsagbaren, nur Gefühlten liegt, welches man in der fremden Sprache nie empfindet, dafür führe ich wiederum Heine an:

„Ein Jüngling liebt ein Mädchen!
Die hat einen andern erwählt.
Der andere liebt eine andere
Und hat sich mit dieser vermählt.
Das Mädchen heiratet aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel dran.“

Armer Horaz! Hättest du geschrieben: „sie heiratet aus Ärger“ oder „der ihr in den Weg gelaufen“, oder auch nur ein Gedicht gemacht, in welchem, wie in diesem, kein einziges kühnes Bild zu finden wäre, in welchem die Worte, aus dem Rhythmus genommen, die reinste Prosa atmen würden:

wie würden dir manche Gelehrte „unpoetisches Gerede“, „Plattheit“, „Mattheit“, „Dürre“ und andere Ehrenepitheta, wie man sie in der That aus Horaz' Kommentaren für ein Komplimentierbuch zu Dutzenden zusammenstellen kann, nachgerufen haben: Du darfst nicht das Pronomen „is“ (III, 11) gebrauchen, darfst nicht durch „paene“ und „prope“ (IV, 14) deine Vergleiche mildern, darfst nicht „naribus“ zu „ducere“ hinzusetzen, darfst nicht so genau und unschön episch schildern, wie du es II, 20 gethan hast, wenn auch z. B. Freiligrath in der „Brunhild“ noch weit epischer, noch weit unschöner malt! Und schön ist ja auch in der That das Angeführte nicht, auch nicht „incredibili modo, res bellica“ etc. Aber wissen wir denn, ob nicht jene an sich wenig inhaltreichen und für sich unpoetischen Wörter im Rhythmus und von ihm getragen dem Ohre des Römers schön geklungen haben? Ungeschlachte, die Stimmung zunächst störende Worte hat Goethe, hat Heinrich v. Kleist zahlreich; aber umrahmt von poetischen Zartheiten sieht die Kritik in ihnen Reizmittel der Aufmerksamkeit, ungeleckte, aber darum auch naturwahrere Kinder der Phantasie. Unleugbar enthält mancher Vers im Horaz (IV, 8, 28: „dignum laude virum Musa vetat mori“), manche Strophe (I, 2, 9 — 12) Überflüssiges, sie fällt ab gegen das Vorhergehende, sie schwächt den Eindruck — aber der Rhythmus trug sie vielleicht, vergoldete diese Schlacken, forderte Fülle, wo sonst Kahlheit herrschen würde. Denken wir auch der Bemerkung Rückerts:

„Hätt' ich den Vers, an dem du nichts hast, nicht gemacht,
Hätt' ich auch die, woran du viel hast, nicht erdacht.“

Und warum sind wir solche Äakusse und Minosse (man verzeihe: die Äaci und Minoes, welche ich meine, sind biedere Deutsche und können sich diesen Plural schon gefallen lassen)? Weil uns die Musik des Horaz nicht einlullt, wie Heines Sirenentöne, weil uns nicht lyrische Stimmung wiegt, wenn wir einen fremden Dichter studieren. Es kommt nicht auf das einzelne Wort, nicht auf den einzelnen Vers an, nicht auf einen einzelnen Vergleich; wie ein Palast schön und ein Ehrendenkmal seines Künstlers bleibt, wenn er eine hohe Idee in die Wolken hinausbaut und Stil zeigt, mögen auch Steine und Teilchen sich in der Nähe als schlechteren Stoffes ausweisen. Bei Uhland lese ich: „Wäscht die Jungfrau ihr Gesicht“; bei Schiller: „Ich bin ein Mann, das könnt ihr schon An meiner Leier riechen. Sie braust dahin im Siegeston, Sonst würde sie ja kriechen“; bei Freiligrath das unschöne Gleichnis:

„Da haust der Mann im Winter,
 Wenn's draussen schneit und friert.
 Und zehrt von Harm und Klagen
 Das Herze trostesleer,
 Gleichwie bei Wintertagen
 Vom eigenen Fett der Bär.“

Und wer weiß denn, ob jene getadelten Worte (ich füge noch „multaque pars mei“ hinzu [IV, 3]; „bona pars“ [IV, 2], eine auch bei anderen römischen Lyrikern vorkommende Verbindung) nicht gerade dem römischen Ohre schön klangen? Für uns haben aus mir unbekannten Gründen „Scheiden“, „Meiden“, „Minne“, „Wonne“ einen schönen, musikalischen Klang und zerfließen wie ein Kuß auf den Lippen. Dem Griechen war z. B. *ῥοῶν* ein poetisches Lieblingswort. Warum kann nicht „res“ und „pars“ den Römern besser geklungen haben als uns? Wir verdanken es den Untersuchungen besonders Naucks, daß wir über manches Labsal für das römische Ohr unterrichtet sind. Es sind entschieden beabsichtigte oder wenigstens gefühlte Allitterationen: „Daunia^{ae} defende decus, dulce decus, dulce et decorum, vice veris et favoni, ter terram, pulsat pede, vincta verbenis, fis — vis“ etc.; und „more modoque“ ist eine jener Allitterationen des gewöhnlichen Lebens von uraltem Adel, die sich in Horazens sonst der gewöhnlichen Sprache in den Oden abholde Diktion gerettet haben. Auch die „Figura etymologica“ ist eine Abart jener Allitteration; und manches Gesetz wird sich noch auf diesem Gebiete entdecken lassen (so ist „Lydia, dormis“ gewiß auch eine Art tiefgefühlter Allitteration). Auch die beabsichtigte Wirkung von „versus hypermetri“, von Wortbrechungen u. s. w. hat man uns gelehrt. Aber alle diese Schönheiten müssen uns vermittelt werden, wenn wir sie verstehen sollen; dann aber wirken sie nicht mit jener Unmittelbarkeit, mit welcher wir sie empfinden z. B. in den Wolffschen Versen:

„Da gingen die Bäume, die Winke, die Wanke,
 Die Brausen, die Brasseln, die Klinke, die Klanke,
 Da schäumte und rauschte der Bach
 Mir nach! Mir nach!“

Den Sprachklang des Liedes, der wie Vogelgesang, wie Windeswehen, wie Blättergeflüster und Wellenrauschen das Herz mit geheimnisvoller Macht erfaßt, kann keine gelehrte Untersuchung uns aus den Oden des Horaz ganz heraus empfinden lassen; diese wird uns aber mehr und mehr dahinführen, ihn zu ahnen.

Die antike Metrik widerspricht dem Geiste unserer

Sprache³⁸. Übersetzungen des Dichters also in diesem Urmaße können, selbst wenn sie von Geibel sind, sich weder in unser Herz einschmeicheln, noch werden sie ein gutes schmeichelhaftes Porträt unseres Dichters geben. Ich halte es mit jenem Gelehrten, welchen diese Übersetzungen in antiker Form an die ausgestopften Vögel erinnern, die steif auf ihren Stöcken sitzen und mit ihren eingesetzten Glasaugen starr in die Welt sehen. Bleibt jede Übersetzung zu einem Anachronismus verurteilt, die Vorstellungen der Vergangenheit nur ausdrücken zu können mit Worten, welche bis in ihr feinstes Gefäßer durchtränkt sind von einer Fülle neuer, vormals unmöglicher Gedanken, dann gilt es meiner Meinung, nicht den Anachronismus noch zu vermehren und jene Rhythmen für unsere Sprache zu gebrauchen, welche anderen Gesetzen huldigt. Sind wir dagegen uns bewußt, daß wir an dem Fremden und Fremdartigen keinen Anstoß nehmen werden, wollen wir uns in dasselbe vertiefen und den Geist jener Zeit kennen lernen, den Dichter als den poetischen Interpreten einer vergangenen Zeit würdigen lernen, dann mögen wir zu Bacmeisters wohllautenden Versen, zu Geibels plastisch-klaren Übersetzungen greifen. Gewisse Änderungen des Textes sind ja auch hierbei unausbleiblich, hat doch auch bei Geibel schon das moderne Gefühl des Dichters aus der „horrida virga“ „einen winkenden Stab“, aus dem „liquidæ Bajæ“ „den plätschernden Golf von Bajæ“ u. s. w. gemacht.

Wollen wir aber Genuß von Horaz und über ihn als Lyriker urteilen, wollen wir ihn als Menschen nicht verkennen, sondern ihm in sein Herz schauen, dann mögen wir uns jenen kongenialen Nachdichtern anvertrauen, welche die Quadern im Bau der Dichtung treu festhalten, die Füllungen aber und den Mörtel aus eigenen Mitteln hinzu geben, welche formell die sangbare deutsche Weise einsetzen und inhaltlich mit diskreter Hand ändern und ordnen, das Wort dem Geiste opfernd, lieber lose und frei über dem Original schwebend, als dessen Farbe verwischend. Wenn es sich um Genuß handelt, darf nicht an den Leser die Forderung gestellt werden, daß er sich zu dem Fremden hinüber begeben und sich in seine Sprachweise und sein Denken vertiefe; dann muß vielmehr der fremde Autor zart und geschickt zu uns herübergezogen werden; er muß der Unseren einer schon geworden, das Original schon bis auf die Idee aufgelöst und ein deutscher Leib ihm gegeben sein. Einige Umdichtungen von Stadelmann, Minzloff und Karsten haben den Ton eines deutschen Horaz richtig getroffen. Das

deutsche Volk, das Volk der Übersetzer, hat sich aber nicht mit diesen beiden Arten der Übersetzung begnügt. Es galt, der deutschen Sprache, die gelenk genug ist, sich in jede metrische Form biegen und beugen zu lassen, die Metra des Horaz nicht vorzuenthalten und zugleich doch nicht auf jenen Schmuck der deutschen Sprache, den Reim, zu verzichten. Gottschall war es zuerst, der diese Vermittelung erdachte und in echter Poetenweise durchführte. Was Gensichen dann mit weniger Glück bei Horaz begann — seine sapphische Strophe ist falsch — hat Lud. Behrendt neuerdings mit großem dichterischem Talente ausgeführt. Wir haben durch ihn eine dritte Art eines deutschen Horaz. Durch die antiken Metra hält er sich entfernt von uns: er will nicht ganz unser werden, und durch den vollklingenden Reim eilt er mit Freundesarmen auf uns zu. Es begeht damit meiner Meinung nach eine gewisse Inkonsequenz: seine Lieder sind nicht antik, nicht modern. Ein Rezensent des Buches von Behrendt — der gelehrte Sanders — vergleicht jene hübsche Herstellung des Horaz mit einer Landschaft, die man mit künstlichen Flammen beleuchtet habe, um den Genuß zu erhöhen. Man könnte sie auch mit einer fremdländischen Dame vergleichen, der man heimische Kleider geliehen hätte. Diese wird mir aber nicht eher sympathisch sein, bis sie nicht bloß die Kleider, sondern auch die Sprache und Denkart der Heimat angenommen hat, sie wird nicht eher eines wissenschaftlichen Interesses wert scheinen, ehe sie in ihrer ganzen Fremdheit vor mir steht. Interessant ist jener Versuch — aber er verwirrt die klare Erkenntnis.

Schluß.

Einstens — in der Zeit, welche die große klassische Periode in der Litteratur einleitete, hat man den Horaz überschätzt und wollte deutsche Formen, deutsches Denken und Fühlen zu jenem Standpunkte des Horaz zurückschrauben. Nach jener großen Zeit hat man im Bewußtsein des eigenen größeren Könnens ihn unterschätzt und ihn wie eine Puppe beiseite geworfen. Man hatte nicht bloß die vortrefflichen Dienste vergessen, die er geleistet hatte, man war auch ungerecht gewesen, indem man ihn nach den verschiedenen und teilweise höheren Gesichtspunkten unserer Zeit beurteilte. Die jetzige Zeit ist gerechter. Wie sie keine griechischen Tempel mehr baut, weil sie in unser Land, unser Klima und zu unseren Verhältnissen nicht

passen, aber ihre Künstler entsendet, um jene aufzusuchen und zu studieren, so will sie nicht, daß unsere Dichter, unsere Jünglinge ihre Gedanken in die Form des Horaz gießen und nach seinem Geiste modeln sollen: nein, sie sollen — aber ich kann es nicht besser sagen, als es von Osterwald in wundervollen Versen gesagt ist; man höre drum die Begründung dieses „sollen“ mit:

„Denn nicht aus tiefstem Born der Begeisterung
Strömt der Gesang ihm, wie er dem Pindar strömt,
Nicht aus des Lebens bunter Fülle,
Wie es Äoliens Sänger lebten,

Wuchs ihm von selber wie ein Naturgewächs
Des Liedes Blume, welche so frühlingsfrisch
In Sapphos und Alkäus' Trümmern
Oder Anakreons heut' noch duftet.

Doch, was auch fehlet — immer genug noch bleibt
Dem Dichter Tiburs,
In dem des Wohllauts goldne Fülle stets
Mit des Gedankens sinniger Feinheit sich
Und dem Gefühl für Maß und Adel
Wie im Gedicht, so im Leben einte.

Nimmer vergessen soll
Die deutsche Jugend, was sie Horaz verdankt,
Soll nach wie vor an seinen Weisen
Bilden das Ohr und den Sinn vertiefen.“

Nachträge.

1. Nauck hat in der Einleitung seiner Ausgabe alle Strophengattungen inbezug auf ihre Beziehung zum Inhalt genau geschieden. Ich halte diese Annahmen zumeist für ganz subjektiv. Ein so feiner Kenner des Horaz und der musikalischen Form, wie Klopstock, hat z. B. die asklepiadeischen Formen für einen ganz anderen Inhalt gebraucht. Oder ist etwa z. B.

„Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gemüt,

Das den großen Gedanken deiner Schöpfung noch einmal denkt“

Zeichen einer „gedämpften Stimmung“ des Dichters? Man vergleiche auch IV, 8 und IV, 9, welche bei ganz verschiedener metrischer Form denselben Gedanken ausdrücken. Weder die Änderung der Cäsur in den sapphischen Strophen z. B. in I, 10 und besonders im vierten Buche, noch die Frage, ob Gedichte wie I, 1 u. s. w. strophisch zu messen sind, ob die Strophen in I, 4. 7. 28; II, 18; IV, 7 aus vier oder, wie ich glaube, aus zwei Versen bestehen, können für die Beurteilung oder Gestaltung des Inhalts maßgebend sein. Doch läßt sich nicht leugnen, daß zuweilen wohl das metrische Gewand den Körper des Gedichtes anders erscheinen läßt. Wie das elegische Distichon z. B. jene Dichter der Liebe zu einem prägnanten, der Geschlossenheit der metrischen Form entsprechenden Ausdruck geführt und der Elegie eine charakteristische Form gegeben hat, so hat auch wohl z. B. die alkmanische Strophe den Gedanken in I, 7 und I, 28 etwas in die Breite abgeführt.

2. Aus den Anreden kann wenig geschlossen werden. In den Epoden steht das Kognomen allein in der Anrede,

in den Oden daneben auch das „nomen gentilicium“, ohne daß man hier, wie dort, wo er zwei Namen gebraucht (II, 2 und II, 11) mit Sicherheit einen Unterschied aufstellen könnte. Die familiäre Redeweise besonders unterwürfiger Leute mit dem Pränomen hat er nicht angewandt. Denn Postumus III, 14 galt damals als Kognomen.

3. Nauck macht darauf aufmerksam, daß in I, 31 u. 32; I, 26 u. 27; Ep. XIII u. XIV; II, 9. 10 u. 11; IV, 5 u. 6; IV, 15 und Carm. saec. Gedichte aufeinanderfolgen, in denen prägnant gestellte Wörter im Anfang des Gedichtes auf eine absichtliche Ordnung deuten. Doch stehen erstens die angeführten Gedichte in keinem inneren Zusammenhang mit einander; sie sind zweitens zumeist chronologisch ganz von einander fern; drittens stehen die in Frage kommenden Worte durchaus nicht immer an der betonten Stelle des Anfangs (das Anfangswort ist in der That oft betont; vgl. III, 14 „Herculis“); viertens sprechen zu viel Beispiele gegen eine solche Anordnung.

4. Vergleiche meine Bemerkung „Berl. Gymn.-Zeit.“ 1881, S. 596 ff. Die Geschichte mit dem Windgotte Äolus, die Schilderung des Sturmes, die Anführung der auch im Vergil erwähnten windreichen keraunischen Felsen, an denen Äneas vorbeifuhr, die Erwähnung des Dädalus (vgl. Än. VI, 14) des Herkules in diesem Zusammenhang (vgl. Än. VI, 123) und viele Einzelheiten (vgl. Hor. I, 3, 9 mit Än. VIII, 315) lassen mich glauben, daß Horaz den Freund an die ihm mitgeteilten Proben aus der Äneis in der zarten Weise, wie die Alten es liebten (vgl. Nauck zu I, 24, 19) erinnert, wie in I, 16 („fertur Prometheus“) wohl auf den Prometheus des Mäcen angespielt ist.

5. Man vergleiche mit den Oden III, 1 — 6 die Vorschriften, welche Horaz später für den Chor giebt, de art. poet., v. 196: „Ille bonis faveatque consiliatur amice, Et regat iratos et amet peccare timentes; ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem Justitiam legesque et apertis otia portis; Illa tegat commissa deosque precetur et oret, Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis!“ Es scheint als ob Horaz diese (später ausgesprochenen) Chorthemata bei dem Entwurfe jener Oden im Auge gehabt und sich darum „musarum sacerdos“ genannt habe.

6. Cicero teilt bekanntlich in seinem Orator die „genera dicendi“ ein in „genus tenue, g. medium, g. grande“. Diese Teilung gilt nicht bloß für die Beredsamkeit, sondern auch für die rhetorisierende römische Poesie. Horaz hat sich

augenscheinlich für das „genus tenue“ entschieden (vgl. besonders I, 6, 9; ferner III, 3, 69 mit Orator, § 85; man denke auch an II, 16, 38: „spiritum Grajae tenuem Camenae“). Er war wie sein hoher Gönner Brutus „Neuattiker“, jener auf dem Gebiete der Beredsamkeit, dieser auf dem der Poesie. Wie jener in der Beredsamkeit auf das ältere Vorbild des Lysias zurückging, so ahmte Horaz mehr die älteren, lesbischen Dichter, als die alexandrinischen nach, welche noch dem Catull die einzige Quelle gewesen waren (denn nur sechs Gedichte entnahm dieser aus älteren Lyrikern). Doch verkennt Horaz nicht den Wert des „genus grande“ in der Lyrik: Daher sein begeistertes Lob des Pindar, womit man Orator, § 97 vergleichen möge. Auch hat er selbst, getrieben und durch den Erfolg gehoben, sich im „genus grande“ versucht und seine politischen Oden gedichtet, — doch nie, ohne sich zu erinnern, daß er aus seiner Sphäre träte und der Musen Gunst dann besonders bedürfe. Für die Diktion seiner kleinen Lieder ist maßgebend geblieben Ciceros Charakteristik des „genus tenue“. Auch die Hirtendichtung gehört nach Vergils Urteil zum „genus tenue“, die Dichter des „genus grande“ sind diesem, wie dem Horaz: *cygni* und *olores* (vgl. IV, 2).

7. Doch hat Horaz auch den Alexandrinern seinen Tribut der Verehrung dargebracht, nicht bloß, indem er in Epode XVI ihren metrischen Gesetzen folgte, sondern auch darin, daß er denselben in der Phraseologie der Liebe folgte. Es war wohl damals auch nicht mehr möglich, ganz neue Wege zu gehen, da die vielfachen Übereinstimmungen mit den gleichzeitigen augusteischen Dichtern zu der Annahme führen, daß sich damals schon eine fest ausgeprägte poetische Diktion — eine Art „*supellex poetica*“ — gebildet hatte oder zu bilden anfang.

8. IV, 13 ist ein Parallelgedicht zu I, 25, welches letztere Catullische Anklänge zeigt; und zwar halte ich I, 25 für später entstanden. Auch IV, 2 scheint mir in seinem ersten Teile eine jüngere, frischere Dichterkraft zu verraten, als in dem zweiten.

9. Diese Wendung in der Anerkennung des Horaz ist innerlich begründet. Mit Goethe geht die frühere äußerliche Lyrik in die moderne gemühtiefe über und der persönliche Atem wird immer mehr das vorherrschende Material der Lyrik. Goethe spricht oft über Horaz. Er vergleicht ihn z. B. mit Hafis, dann aber auch mit Wieland.

10. Vieles von dem dort Erwähnten ist schon von Nauck beigebracht, anderes von Fritzsche und Gebhardi. Füge zu

dem Erwähnten noch Epode II und Schillers „Wohl dem, selig muß ich ihn preisen“ u. s. w.; zu Epode II, 7 Schillers „Denn das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen“; zu Ode I, 4 Rückerts „Ach, die bange Sicht der Lebenskürzen Wehrt uns lange Hoffnungen zu schürzen“; zu Ode IV, 9 „Keine ewig helle That hebt dich aus der Nacht der Gräfte“ von Uhland; von demselben zu II, 3 „Hat zur Stelle stiller Wonnen Sich gewölbt der Zweige Grün“ u. a.; zu I, 4: „urit officinas“, Schillers: „Zückt vom Himmel nicht der Funken, der den Herd in Flammen setzt“ u. s. w.

11. Carducci möchte bei der Idealität und dem Ernst seiner Überzeugung daher noch mehr als Heine Ähnlichkeit mit Horaz zeigen; übrigens findet Nauck auch den Kontrast in I, 23, 6 denen Heines ähnlich. Keller sieht in der Erwähnung des Mercurius am Schluß von I, 30 eine Heinesche Pointe. Auch Minsloff übersetzt: „Und mit Merkur, d. h. nicht ohne Geld.“

12. Allerdings machen die von Zarncke vollständig objektiv gegebenen Andeutungen über Änderungen, welche Cruquius mit den Überschriften der Gedichte vorgenommen hat, dieses Urteil wankend.

13. Man vergleiche die z. B. von Dillenburger dazu angeführten Parallelverse. Sogar das scheinbar prosaische „multaque pars mei“ scheint in diesem Selbstlob herkömmlich. Was ist auch II, 20 anderes, als die plastische Einkleidung des Gedankens, den Rückert über Körner so ausspricht: „Auf ewigem Ruhmesfittich zieht dein Name durch die Welt.“

14. Ode I, 28 wird nie ganz aufgeklärt sein, bevor das griechische Original gefunden oder die Gattung von Gedichten aufgespürt ist, welche dem jugendlichen Dichter in demselben vorschwebte. Denn für die Jugendlichkeit des Dichters sprechen Breite des Ausdrucks, Mangel an Einheit und Dunkelheit. Die Veranlassung des Gedichtes war der Schiffbruch oder die Gefahr eines solchen, die Horaz auf der Rückkehr von Philippi zu überstehen hatte. Den Stoff zum Gedichte giebt eine Lokalsage der Heimat des Dichters, welche vom Archytas zu erzählen wußte, daß er am Gestade eine Ruhestätte fand, als er von den Wogen ausgeworfen war (Adam). Die Erzählung dieser Sage wird von der Tendenz beherrscht, den Kaufherren und Schiffen, diesen bei Horaz typischen Gestalten für das Erwerben von materiellen Gütern um jeden auch den schimpflichsten Preis, das Innehalten gewisser mäßiger, religiöser Gebräuche

anzuempfehlen. Die Farben zu dem Gedichte lieh die Stille in jener „Heimatstatt des Heimatlosen“, welche zu allen Zeiten die Dichterseele erregt und ihren Flug geboben und doch wieder auf halber Höhe gebannt hat. Es ist ein moralisierendes „Strandlied“, in der es auch wohl nicht ganz an der dem Horaz so eigentümlichen Ironie fehlt, welche ja schon durch die Betrachtung des kleinen Sandhügels eines Geistes, welcher Welten umspannte, sich von selbst in die Stimmung hineinschleichen mußte. Es ist eine Phantasie eines Dichters, der sich an den Strand, an den Hügel des Pythagoräers versetzt glaubt — eine Phantasie, die von einem Gedanken zum anderen gleitet, aber das beabsichtigte Ziel nicht verfehlt. Vers 21 und 22 sind ein gelegentlicher, ganz unbetonter Zusatz, welcher nur auf den Schiffbruch des Dichters hinweist, ohne zu sagen, daß auch der Dichter in den Wellen sein Grab gefunden hat. Der „nauta“ ist kein bestimmter Schiffer, sondern der Schiffer überhaupt. Nicht den Dichter oder seinen Leichnam soll er mit Erde begraben, sondern jeden, der ausgeworfen wird, für alle Zukunft.

15. Ich bin in dem Texte der gewöhnlichen, seit Quintilian herkömmlichen Auffassung dieses Gedichtes gefolgt, komme aber mehr und mehr zu der Ansicht, daß jener Gelehrte das Richtige sah, welcher dasselbe auf eine wirkliche Seereise bezog. Erstens heißt es in den alten, von Zarncke gesammelten Überschriften der Gedichte nicht „allegorice“, sondern „paraeneticæ“; zweitens wäre Cycladas für den bevorstehenden Seekampf zwischen Antonius und Octavian ganz unpassend, während es für den von Kleinasien nach Griechenland zurücksegelnden, vielleicht von irgendeinem Unfalle auf der See betroffenen Kriegstribunen Horaz sehr passend war; drittens scheint es mir unpassend, anzunehmen, daß der Dichter mit den Versen 17 und 18 aus der Allegorie herausgetreten, mit Cykladas aber wieder in dieselbe zurückgekehrt sei. Warum soll das Schiff, welches ihn nach vielen Havarien endlich als Begnadigten in die Heimat zurückführte, nicht heißen dürfen: „taedium“ und „desiderium“? Vielleicht aber entbehrt dieses Gedicht wie I, 10 auch jedes Bezuges auf das Leben des Dichters und ist eine Studie nach Alkäus.

16. Vergleiche dazu: Bolle, Die Realien zu Horaz (Wismar 1882); vergleiche auch I, 16. Ich bemerke noch: IV, 4, 43 heißt es vom Eurys „per Siculas equitavit undas“. Es liegt wohl die aus Homer bekannte mythologische Vor-

stellung zugrunde, als sei das wogende Meer ein Ross im Laufe, das sich mit Schaum bedeckt. Wenn die Wogen in raschem Drange dahinstürmen, scheint ein Reiter das Ross zu spornen.

17. Man darf dem Horaz vernünftigerweise nicht zum Vorwurf machen, daß er z. B. IV, 2 von der Arbeit spricht, die ihm das Dichten bereite. Die Zeiten sind vorüber, wo man an mühelose Konzeption der Dichter glaubte. Schiller feilte und feilte; Freiligrath strich ohne Ende; Lessing will den Dichter erkennen aus dem, was er gestrichen hat, also für Unkraut in der dichterischen Produktion erkannte.

18. Es liegt eine uns unverständliche poetische Kraft darin, wenn der Dichter ankündigt, er wolle über etwas singen, ohne daß mehr als ein paar Epitheta dieser Ankündigung folgen. Solche Gedichte sind I, 10. 12. 21. 24. 26. 32; III, 11. 25. 28 (nach Riemer); es sind meistens Gedichte aus der Jugendzeit des Dichters.

19. Man vergleiche auch Geibels Vorwort bei der neuen Auflage seiner Gedichte: „Denn die letzten meiner Lieder — Wenn ich recht zu hören weiß — Klingen wie die ersten wieder — Und vollendet ist der Kreis.“

20. Cicero entbindet im „Orator“, einem Buche, welches Horaz, wie es scheint, sehr gut gekannt hat, den Redner des „genus tenue“ vom Rhythmus, wenigstens dem künstlichen. So würde er entschieden auch den Dichter im „genus tenue“ von der Verpflichtung zu einer künstlichen Komposition entbunden haben. Jene Lieder sind zu klein, ihr Inhalt zu nahe liegend, als daß es nicht unpassend wäre, sie äußerlich augenfällig zu teilen. So scheint es mir z. B. nicht ganz angemessen, zu sagen: im Gedicht II, 3 enthält die mittelste Strophe die „Hauptsache“. Man sollte bei so kleinen lyrischen Produktionen nicht von „Hauptsache“ sprechen; man schadet der Blume, wenn man sie entblättert. Nicht des Gelages wegen ist das Gedicht gemacht, nicht zum Trinken sollte es ermuntern: der Dichter wollte eine Reihe von Bildern uns vorführen, welche innerlich verwandt und gleichwertig die an die Spitze gestellte Lebensauffassung konkret darstellen. Schon Strophe III enthält in poetischer Form, was Strophe IV fast zu realistisch ausführt. Dem Lyriker im kleinen Lied proiciert die Phantasie aus der einheitlichen Stimmung heraus gleichwertige, bunte Bilder, die alle erfreuen, nicht lehren sollen. Es ist auch erklärlich, wenn wir in den frühesten Gedichten des Horaz weniger

augenfällige, beabsichtigte Teilung finden, als in den späteren.

21. Es ist selbstverständlich, daß wir bei Werken der Dichtkunst eine logische Disposition, in welcher das Unwesentliche dem Wesentlichen stets untergeordnet wird, nicht erwarten können. Eine solche strenge Gliederung scheint den Alten überhaupt fremd. Man vergleiche Ciceros Disposition der Rede de imperio C. Pomp., man vergleiche Demosthenes' Reden, oder die Episodenlust z. B. im Orator. Die Alten segeln nicht direkt auf das Ziel, sondern sie gelangen kreuzend zu ihm; vergleiche I, 12, wo dem Octavian nicht mehr Verse wie den übrigen gegeben sind.

22. Man vergleiche, was Cicero im Orator über den sparsamen Gebrauch der Tropen im „genus tenue“ anrät. Im „genus medium“ dagegen wünscht Cicero den Schmuck. Man beachte, wie in der That Horaz auch nach dieser Vorschrift verfährt. Denn in den Gedichten, welche die Lebensweisheit behandeln, finden wir ganz besonders den Tropus verwertet. Dachte Horaz in II, 10 auch an die „mediocritas“ im Stil? vergleiche Orat., § 85. Jedenfalls ist II, 10 eines der poetischsten Lehrgedichte, die es überhaupt giebt, und auch wohl das Wiederkehren der Allegorie des Anfanges in der Schlussstrophe beabsichtigt.

23. Vergleiche II, 13, 27: „dura navis, dura fugae mala, dura belli“, wo die Fülle der Leiden plastisch hervortritt.

24. IV, 10, 5 muß es „Ligurinum“ heißen, statt „Ligurine“: „einen Ligurinus“, damit dieser Name schon zu „faciem hispidam“ in Gegensatz trete.

25. Man darf den Gegensatz oft gar nicht scharf markieren, um nicht einen falschen Gedanken zu erhalten. Versnot mag oft ein „tu“ oder „te“ eingeschoben haben.

26. Es ist nicht jene Ironie, über welche die Romantiker klagen (Hamerling: „Mein Lied ist ausgesungen, seufzet die Poesie, Und drückt ins eigene Herz sich den Stachel der Ironie“), seine Ironie ist eine Schwester, wenigstens eine Verwandte des Humors, ebenfalls hervorgegangen aus der „Ehe, welche Phantasie mit dem Elende des menschlichen Daseins schloß und dem die gütige Fee Liebe Flügel lieh“. Durch und durch ironisch ist z. B. auch II, 14, in welchem die Schlussstrophe den naheliegenden Rat an den Postumus enthält.

27. Nicht „Grab“, sondern die „Unterwelt“; vergleiche Hom. Od., c. 350.

28. Dieselbe schneidende Schärfe, dieselben Bilder, dieselbe Disposition, dieselben Argumente wie in der Rede des Regulus bei Horaz finden sich Livius XXII, 59 u. 60. Es ist wohl anzunehmen, daß Livius bei Abfassung dieses Kapitels unter dem Einfluß der Poesie des Horaz stand.

29. Auch hier handelt Horaz ganz nach den Grundsätzen, welche Cicero Orat., § 81 aufstellt, und verlohnt es sich, seine Worte nachzulesen.

30. Es ist möglich, daß auch in dieser Kleinigkeit Homer vorschwebte, bei dem sich viele solche Abschwächungen des Ausdrucks nachweisen lassen.

31. Vergleiche III, 16, 34: „nec Laestrygonia Bacchus in amphora“, wo metrisch nichts gehindert hätte, zu sagen: „Laestrygonius“; dagegen scheint I, 15, 2 „Idaeis“ aus metrischen Gründen für „Idaeus“ zu stehen; wenigstens wäre „Idaeus“ als Zusatz zu „Pastor“ passend. II, 11, 9 u. 10 möchte ich aber „vernix“ in „vernus“ ändern und lesen: „non semper idem floribus est honor vernus“ (Nicht immer prangen die Blumen im Lenzesschmuck). Eine wenig schöne Enallage bietet Cicero de imp. Pomp., § 22: „ut eorum collectio dispersa maerorque patrius celeritatem persequendi retardaret“. Es scheint, als wenn Cicero die Worte eines Dichters citierte. Schön ist die Enallage: „superba limina civium“ (Ep. II).

32. Die Erwähnung des Orpheus ist durch die rührende Klage des Orpheus bei Vergil (Georg. 4, 454 — 527) veranlaßt und „blandius“ ein Kompliment gegen Vergil. Man vergleiche im besonderen Georg. 4, 470 u. 505 mit „non lenis precibus fata recludere“; 498 u. 510 mit „heu non ita creditum“. In der Wiederholung des „Quintilium“ in unserem Gedichte sehe ich eine Nachahmung des wiederkehrenden Rufes „Eurydice“ bei Vergil.

33. Durch die Anrufung der Musen soll auch dies Gedicht in eine höhere Sphäre gehoben werden. Der Vorgang, wie ihn der Dichter schildert, scheint folgender: Der Dichter glaubt sich in die Musenstätten versetzt. Er hört dort die Muse singen. Was er vernommen, giebt er wieder. Da es aber seine Muse ist, welche sang, so kann er im Verlaufe des Gedichtes „ich will singen“ ohne Anstand einsetzen. Ohne allegorische Darstellung lautet der Gedanke: Was ich in einer weihevollen Stunde gefühlt habe, will ich singen. —

Wenn er am Schluß von II, 1 die Muse „procax“ nennt, so war das kein Epitheton perpetuum für alle Musen, sondern ein auf die augenblickliche Erregung seiner Muse bezügliches; vergleiche dazu auch III, 3.

34. Arnold, Die griechischen Studien des Horaz (Halle 1855), S. 2: „Jedoch ist deswegen nicht anzunehmen, daß Horaz alle ihm zugebote stehenden litterarischen Nachlässe auch nur der griechischen Dichter mit peinlicher Industrie oder durchweg gleichmäßiger Sorgfalt durchlesen habe; vielmehr neigte sich sein Charakter zu sehr zum Grundsatz ‚multum, non multa‘, zu sehr trieb ihn jener Grundzug seines Wesens, der Eklekticismus, zur Bevorzugung jedesmaliger Lieblingschriftsteller“ u. s. w. Als solche sind zu nennen: Homer, Kallimachus, Theokrit, Plato, Aristophanes, Euripides außer den früher genannten. Auch scheinen die Gedichte, in denen wir jene Fehler entdecken, fast ausschließlich der Jugendzeit anzugehören.

35. Auch in IV, 4, 18—22 erblicke ich eine ironische Abweisung der teilweise lächerlichen Detailforschung in mythologischen und antiquarischen Dingen, die bis in die höchsten Kreise hinauf Verehrer hatte (z. B. den Tiberius).

36. Von allen Konstruktionen läßt sich das nicht mit solcher Bestimmtheit behaupten, so nicht von der Konstruktion „desine querelarum (II, 9) regnavit populorum“ etc.

37. Von anderen, oft erwähnten Verschiedenheiten absehend, erwähne ich jetzt nur, daß Horaz in seinen besten alkäischen und asklepiadeischen Liedern, mit deutlicher Absicht den Gedanken weder durch den Vers, noch selbst durch die Strophe abzuschließen liebt, sondern keck, wo und wann auch immer, das metrische Gefüge durchbricht. Uns aber würde ein Aufgeben unserer Gewohnheit, die starken Sinnesabschnitte an die Schlüsse der metrischen Periode zu binden, fast unmöglich, eine Änderung aber dieser Gewohnheit des Horaz ungerecht scheinen. In IV, 13, 16 las Horaz gewiß: „quove dolor? decens quo motus?“ — während wir vorziehen würden zu sagen: „quove dolor decens? Quo motus?“

Register

der

behandelten Oden und Epoden.

Erstes Buch.

I: 12. 16. 24. 35. 79. 80. 96. 143.	XIX: 63. 137.
II: 14. 29. 76. 80. 124. 127. 149.	XX: 46. 68.
III: 84. 2.	XXI: 122.
IV: 3. 35. 80. 85. 112.	XXII: 11. 31. 48.
V: 62. 110. 135.	XXIII: 11. 52. 109. 114.
VI: 6. 35. 80. 100.	XXIV: 87. 97.
VII: 8. 108.	XXV: 8.
VIII: 29. 73.	XXVI: 9. 12.
IX: 8. 28. 47. 50.	XXVII: 44. 50. 63.
X: 14. 52. 123.	XXVIII: 1. 13. 14. 44.
XI: 5. 8.	XXIX: 63.
XII: 9. 55. 97. 126. 129.	XXX: 11. 142.
XIII: 136.	XXXI: 29. 35. 81. 121.
XIV: 9. 12. 14. 15. 50. 93.	XXXII: 12. 52.
XV: 9. 12. 94. 100.	XXXIII: 63. 81. 87.
XVI: 27. 35. 79.	XXXIV: 12. 70.
XVII: 11. 30. 107.	XXXV: 9. 12. 82.
XVIII: 8. 47. 50. 100.	XXXVI: 146.
	XXXVII: 79. 89.
	XXXVIII: 50.

Zweites Buch.

I: 34. 39. 97.	XI: 15. 32. 47. 110.
II: 156.	XII: 127.
III: 4. 20. 63. 109.	XIII: 44. 125.
IV: 147.	XIV: 2. 26. 143.
V: 90. 137.	XV: 107.
VI: 5. 6. 8. 110.	XVI: 5. 6. 19. 24.
VII: 88.	XVII: 80.
VIII: 36. 90. 137.	XVIII: 24. 81.
IX: 115.	XIX: 24. 97.
X: 22. 25.	XX: 6. 13. 15. 100. 149.

Drittes Buch.

I: 5. 16. 42. 53. 64. 112.	XVII: 21. 36. 115.
II: 5. 9. 85. 93. 94.	XVIII: 115. 123.
III: 5. 21. 26. 54. 122.	XIX: 29. 44.
IV: 5. 9. 47. 60. 72. 124.	XX: 36. 93. 134.
V: 5. 79.	XXI: 31. 95.
VI: 5. 10. 11.	XXII: 81.
VII: 61.	XXIV: 9. 10. 11. 13. 53. 68.
VIII: 15. 64. 149.	81. 85.
IX: 37. 97. 133. 140.	XXV: 12. 21. 32. 97.
X: 81. 93. 95.	XXVI: 28. 32. 36. 44. 78. 87.
XI: 6. 43. 81. 88. 90.	88.
XII: 64. 142.	XXVII: 36. 43. 81. 126.
XIII: 110. 137.	XXVIII: 146.
XIV: 90.	XXIX: 35. 36. 46. 78. 84. 88.
XV: 30. 64. 90. 133.	94. 96. 99. 108.
XVI: 81. 141.	XXX: 12. 13. 21. 31. 53. 93.

Viertes Buch.

I: 73.	VIII: 21. 100.
II: 31. 89. 91.	IX: 21.
III: 18. 19. 98.	X: 33.
IV: 36. 56. 126.	XII: 18. 64. 95. 114. 129.
V: 31. 79. 91. 93.	XIII: 22. 30.
VI: 31. 91.	XIV: 21.
VII: 5. 113. 143.	XV: 12. 32. 94. 95.

Epoden.

I: 91.	IX: 7.
II: 25.	X: 95.
III: 90.	XI: 142.
IV: 44. 85. 87.	XII: 10. 87. 90.
V: 87.	XIII: 8. 100. 144.
VI: 87.	XIV: 141.
VII: 8.	XV: 87. 136.
VIII: 10. 90.	XVI: 8. 68.

Carm. saec.

S. 87. 133.

Verzeichnis

der

erwähnten Dichter und Schriftsteller.

Alkäus 49. 50. 52.
Alkuin 23.
Anakreon 50. 52.
Archilochos 52.
Ariost 127.
Aristoteles 54.

Bacchilides 53.
Bacmeister 151.
Behrendt 152.
Béranger 46. 73. 77.
Bodenstedt 50.
Bodmer 140.
Börne 35.
Byron 38.

Calvus 5.
Catullus 5. 6. 19. 1 37.
Chamisso 28. 55.
Cicero 42. 106.

Dahn 31.
Dante 133.
Düntzer 48.

Freiligrath 31. 33. 45. 49. 56. 67.
82. 101. 149. 150.
Freytag 31.

Gallus 5.
Gebhardi 27. 63. 112. 127.
Greif 111.
Geibel 15. 39. 69. 75. 147. 151.

Gensichen 153.
Goethe 25. 40. 49. 65. 66. 71. 74.
75. 78. 85. 86. 101. 104. 105.
131. 132. 134. 136. 148. 149. 150.
Gottschall 45. 49. 65. 77. 86. 131.
152.
Grillparzer 31. 40. 62. 63. 66. 71.
86.
Grün 83.

Hagedorn 24.
Hebbel 146.
Heine 6. 27. 33. 34. 38. 40. 50.
63. 75. 85. 130. 131. 132. 135.
149.
Hollmes 20.
Hölty 24.
Herder 24. 148.
Herwegh 122.
Hugo 66.

Kalbeck 26. 105. 114.
Karsten 152.
Kayser 73. 75. 111. 116. 119.
Kellerbauer 63.
Kieffling 38. 97.
Kleist 149.
Klotz 24.
Klopstock 25. 62. 71. 148.

Lenau 34. 38. 71. 75. 101. 106.
114.
Lessing 24.
Leopardi 73.

Leuthold 32.
Longfellow 66. 78.
Lygdamus 120.

Manzone 123.
Mayer 109.
Minzloff 63. 137. 152.
Mitscherlich 37.
Möhrike 31.
Musset 90. 127.
Müller, L. 38. 39.
Müller, W. 75. 117.

Nauck 75. 89. 150.
Nävius 53.
Nordenflycht 68.

Opitz 89.
Ovid 120.

Paul, Jean 109.
Petrarca 133. 135.
Pindar 46. 53. 54. 104.
Platen 27. 115. 116. 147.
Plato 55.
Polyklet 55. 101.
Propertius 135.

Ramler 23. 37.
Riemer 129.
Rodenberg 112.
Rosa 107.
Ruysdael 107.
Rückert 27. 29. 38. 107. 114. 119.
131. 147. 149.

Salis 109.
Sallet 50.
Sallust 60. 133. 145.
Sanders 152.
Sappho 52.
Scaliger 37.
Schiller 18. 26. 50. 66. 83. 85.
86. 94. 104. 105. 147.
Shakespeare 50. 108.
Sophokles 2. 84.
Span 37.
Stecchetti 36.

Taillandier 147.
Tegnér 71.
Tennyson 111. 127.
Teuffel 38.
Tibullus 5. 15. 19. 30. 32. 129.
135. 138. 145.

Uhland 27. 32. 38. 39. 66. 78.
111. 132. 139. 150.
Uz 27. 37.

Vergil 7. 22. 23. 26. 50. 97. 120.
122. 129.
Vischer 32. 78.

Wieland 24.
Wiesner 63.
Wolff 49. 112. 127. 135. 148.
151.

Zola 10. 81. 90.
Zendrini 36.

Druck von Friedr. Andr. Perthes in Gotha.

Zahlreiche Auszeichnungen!

Rosenberg, Emil,

Die Lyrik des Horaz ästhetisch-kulturhistorische Studien

Gotha 1883

Bamberg, Staatsbibliothek -- AGB C 462

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11829602-6